

Crímenes y pecados

Desbordes del relato de no ficción en la literatura argentina

Autor:

Vincenti, Roberto

Tutor:

Torre, Claudia

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana

Posgrado

UBA

Facultad de Filosofía y letras

Maestría en Literaturas española y latinoamericana

Tesis: Crímenes y pecados: desbordes del relato de no ficción en la literatura argentina

Roberto Vincenti

DNI: 13807618

Expediente -S01: 0898220/2014

Directora: Claudia Torre

Junio 2015

Índice

Introducción	3
Capítulo 1: Plata Quemada: la realidad está tejida de ficciones	14
Crítica y ficción.....	14
Extraños en un tren.....	17
Las actas del juicio.....	21
Formas breves.....	24
En otro país.....	32
La verdad está ahí afuera.....	36
Capítulo 2: novelando lo real: Santa Evita	39
Ficciones verdaderas.....	43
Primer plano.....	45
Espectros de lo real.....	50
Réquiem Por una mujer.....	59
No confíes en nadie.....	61
Capítulo 3: La opinión pública urde relatos	64
Don Alfredo: ¿En qué creen los que no creen?.....	64
Un fantasma en el paraíso.....	67
¿En qué creen los que no creen?.....	70
El mundo es tuyo.....	73
Garganta profunda.....	77
Ahora que sé la verdad necesito las respuestas.....	83
Capítulo 4: la penúltima versión de los expedientes	86
La educación sentimental.....	89
Todo lo sólido se desvanece en el aire.....	92
La pesquisa.....	95
Crear en la mentira.....	99
Capítulo 5: Nuevas formas de no ficción: la apoteosis de lo privado	101
Mientras agonizo.....	103
El silencio de los inocentes.....	106
Agua turbia.....	109
Final de partida: no busques respuestas porque quizá no te guste lo que encuentres.....	112
Bibliografía.....	116

Introducción

El 16 agosto de 1970, Tomás Eloy Martínez escribe una carta al director de la revista *Panorama*, Norberto Firpo, donde expresa su obsesión con el cadáver de Eva Perón. La investigación está teñida de indicios, pistas, suposiciones, intuiciones y además despliega un halo paranoico que exige la preservación del secreto. El cuerpo podría estar en Alemania, más precisamente en la Embajada Argentina en Bonn. Por eso, el nombre de Eva se enmascara tras iconos de la cultura pop, Yoko Lennon y la localización de la embajada se oculta bajo el seudónimo Ono.

“Tercer indicio: Como sabés, Rodolfo Walsh fue el único tipo que trabajó seriamente en el asunto del cuerpo. El tuvo una larga entrevista con el coronel cuyo nombre se me escapa ahora (pero que es el protagonista el cuento “Esa mujer”), en cuya oficina de la SIDE, sobre un armario estuvo el cajoncito de Yoko un par de años. En plena borrachera, este coronel le confió a Rodolfo (él me narró minuciosamente la historia) que él mismo había enterrado a Yoko “parada en un lugar donde llueve mucho”, tal vez con la intención de que el cajón se pudriera pronto. ¿Por qué parada, me he preguntado desde entonces? Rodolfo dice en su cuento -que en verdad es un reportaje- “la enterré parada como a Facundo porque es un macho”. Es más verosímil suponer que la enterró parada porque no la podía enterrar normalmente. El jardincito de Ono, según Hella mide 1,20 por un metro: es apenas una especie de tragaluz.”¹

La alusión a la escritura de Walsh juega al límite entre el periodismo y la ficción. El pasaje instala una serie de preguntas: ¿Cómo se gesta una investigación? ¿De qué materiales se dispone? ¿Cómo validar la autenticidad de las fuentes? ¿Cómo discernir los límites entre realidad y ficción? ¿Los detalles abonan el efecto de lo real?

Este trabajo se centra en cinco obras que afrontan esos dilemas: *Santa Evita (1995)* de Tomás Eloy Martínez, *Plata quemada (1997)* de Ricardo Piglia, *Don Alfredo (1999)* de Miguel Bonasso, *Un crimen argentino (2002)* de Reynaldo Sietecase y *Escritos con sangre (2003)* antología compilada por Sergio Olguín. Un lector atento puede preguntarse de que modo conviven escritores canónicos y periodistas en este conjunto de textos.

¹ Gentileza Fundación Tomás Eloy Martínez

Más allá de relevancias autorales, diversos contextos de producción y circulación y espacios de legitimación, pareciera que la enorme popularidad del género de *no ficción* funciona como un imán irresistible. Esa gran caja de resonancia ofrece una visibilidad máxima que permite llegar al gran público. En un escenario narrativo tan cercano al periodismo, podría suponerse que los escritores consagrados intervienen sobre el género para redefinirlo o imprimir su sello de autoridad. Cada escritor resuelve a su modo sus zonas de legibilidad y las urgencias del mercado editorial. También podría vislumbrarse el afán de los periodistas de aspirar a algo más que una mera crónica objetiva y ensayar una ambición estética a la hora de narrar los hechos. En todo caso, he querido leer como las poéticas de los autores entablan en estas narrativas la pugna con lo real, afrontan los peligros de la nominación, enfrentan el imaginario de la opinión pública y el peso de los medios.

Estos textos tienen en común su abordaje de sucesos reales puesto de manifiesto en los paratextos y se inscriben también en la ficción a partir del rótulo novela. Así, esa matriz bifronte plantea vínculos problemáticos entre novela y periodismo, y novela y relato *de no ficción*. Si bien estos libros adhieren a las fuentes primarias de información sobre hechos contemporáneos, enfrentan, en cambio, las muletillas y frases hechas que despliega la crónica periodística. De algún modo, el trabajo con las formas narrativas los aleja de la inmediatez que genera la noticia.

Y también adoptan procedimientos afines con el género de *no ficción* como la intervención narrativa de los protagonistas y testigos de los acontecimientos, la captación del habla y estilo de vida de los personajes, la construcción por escenas, la exasperación del detalle, los marcos textuales que enfatizan en una historia verdadera y el trabajo con archivos policiales y legajos judiciales. Esa puesta en escena que procura la reconstrucción de los hechos convive con un desborde hacia la ficción.

Esa tensión quizás revele la imposibilidad de un género y sus dilemas. La asociación unívoca entre documento y ficción resulta problemática. En su precursor trabajo, *El relato de los hechos*, Ana María Amar Sánchez sostiene que el género ostenta una forma específica producto de un sujeto que enuncia, testimonia y construye su versión de los hechos. La operación abre una serie de posibilidades. Ahora bien, ¿Cuánto de ese montaje está atravesado por la ficción? La autora plantea que la subjetivación de figuras provenientes de lo real coloca en primer plano – a diferencia del trabajo horizontal del periodismo – a individuos que suelen quedar en el anonimato.

Los sujetos se narrativizan o ficcionalizan en un gesto que hace pie claramente en la literatura para abordar sucesos reales. Sin embargo, parte de esos postulados podrían ser puestos en cuestión. Como advierte Roberto Ferro², se plantea una figuración contradictoria pues la fórmula *no ficción* apela a procedimientos literarios para establecer una esfera que le garantice su autonomía. Así, la categorización genérica podría ser leída como un fallido epistemológico pues concluye afirmando lo que niega. Dicho de otro modo, en el género no ficción el artificio literario sustenta la madeja testimonial.

Digamos, entonces, que la imposible demarcación de límites entre lo ficcional y lo fáctico señala una paradoja - su infructuoso equilibrio en valores inestables - y sella su condición de género híbrido. Quizás en esa condición radica su interés: un juego periférico con los géneros institucionalizados y la tradición letrada y su aceptación masiva por parte un público que busca información y también una experiencia estética de los hechos.

Me interesó desde un principio la obra notable de Rodolfo Walsh y Truman Capote asumiendo en sus diferentes contextos la manipulación del Estado, la gran popularidad del género no ficción, su resistencia a las clasificaciones tradicionales y la avidez del mercado literario por novelas basadas en hechos reales.

² Ferro, Roberto, “De la narración”, en *La ficción un caso de sonambulismo teórico*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1998

Me sedujo esa mixtura que erige una forma narrativa en donde se entroniza el discurso literario y el periodístico desplegando una zona ambigua que cabalga entre la realidad y la ficción. ¿Cómo abordar entonces ese juego de intrusiones?

En un punto esos relatos hacen mella en nuestra historia personal. Mi madre corroboró con la lectura de la novela de Martínez, un rumor que había azotado su memoria durante años: el cuerpo de Eva había estado oculto en el cine Rialto. Así, esa imagen asumía una inequívoca verdad y daba crédito a la voz del autor. Como un perro que se muerde la cola el recuerdo casaba con esa zona vacilante del texto.

Muchos años más tarde leí un reportaje en donde Tomás Eloy Martínez confesaba a Juan Pablo Neyret que el episodio había sido una invención. “Yo recuerdo perfectamente el momento en que salí de un almuerzo en casa de unos amigos, y les dije: “Detrás del cine Rialto, que era un cine obviamente de los años 30 o 40 - voy a meter el cuerpo de Eva”. Nunca estuvo ahí”³. El resultado era notable. Ese juego nada inocente con el lector no hacía más que refrendar una de las estrategias de representación en la novela – ese subtítulo resultaba un paraguas protector inocuo- y también reafirmaba una antigua sentencia: que fuerte es la palabra escrita.

Lo formularé una vez más: los hechos resonantes no solo destacan en la coyuntura histórica o en la repercusión mediática sino que también rozan nuestra experiencia pues ponen en marcha una voraz máquina inquisidora en pos de la verdad. Frente al reino de los acontecimientos de algún modo nos convertimos en testigos, anhelamos saber y ensayamos conjeturas pues nos seduce una causalidad sinuosa que hiere el sentido común. Todo suceso es puesto bajo la lente del registro policial y nos encuentra situados en algún lugar. ¿Dónde estuvo cada uno de nosotros el 20 de mayo de 1998?

³ En Juan Pablo Neyret “Novela significa licencia para mentir” en *Espéculo* número 22. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid 2002

Tiendo a creer que estos textos juegan con esas expectativas. Por eso, representan más que una mera vuelta de tuerca del realismo. Porque como advierte Barthes ¿lo propio de lo real no será ser indomable? Y lo propio del sistema ¿no será querer dominarlo?

Existe pues una apuesta en los bordes del género no ficción que afronta la compleja relación entre la literatura y lo real. Las novelas que analizo se instalan a mitad de camino entre la ficción y el testimonio. En ese dispositivo que subvierte el modelo de relato testimonial puede leerse tanto la falta de certezas documentales o la sobreabundancia de datos fútiles como también una decisión estética a la hora de narrar los hechos.

Siempre existen mediaciones y la más importante es el lenguaje. El componente de la imaginación derriba convencionalismos y establece diferencias. Es un plus que está allí para ofrecer matices de lo real o para exasperarlo. Por eso, un gesto épico recorre estos relatos. Cada personaje enfrenta situaciones extraordinarias y despliega acciones significativas. Los lumpenes de *Plata quemada* se alzan como héroes corriendo los límites entre la ley y el delito, Evita roza el mito en su periplo, Yabrán deviene en una suerte de Napoleón que controla el territorio, el abogado Márquez transforma el asesinato con ácido en una de las bellas artes, las vidas privadas de Poli Armentano y Marcelo Catanneo cobran otro valor bajo la lente literaria.

La imaginería visual produce resonancias. Sólo basta googlear los mundanos rostros de los pistoleros de Piglia o del abogado rosarino devenido criminal para comprobar la transformación en estas obras. En cierto sentido, esa distancia con el mundo representado otorga una fascinación inédita que no tiene la vida cotidiana.

Así, una gran espontaneidad modula estas representaciones. Siguiendo a Sartre⁴ puede decirse que toda percepción implica una reacción afectiva. Es decir, se proyecta sobre el objeto una cualidad determinada.

⁴Sartre, Jean, Paul, *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada, 1968

Esa subjetividad surca estas novelas planteando la interpretación personal de cada autor sobre los acontecimientos. No existe neutralidad: tan solo una manera de mirar. Pero ¿hasta dónde es posible mantener el ojo inquisidor? En el transcurso de mi investigación he cotejado estas novelas con otros relatos que abordaban los hechos en cuestión. También fisgoneé en archivos periodísticos y expedientes judiciales para entender que el acto de nominación nunca es gratuito: allí estaba la causa de Blanca Galeano, una de las protagonistas aludida en la novela, demandando a Piglia por un millón de pesos por haber hecho uso del nombre y apellido en forma "lesiva, dañina y denigrante"

La tensión que deriva del uso del nombre propio es indisimulable pues es una marca jurídica que funciona como atributo de la personalidad y es un derecho personal: Sietecase elude sutilmente el reto, Bonasso declara como testigo en el juicio por el homicidio de José Luis Cabezas.

En muchas ocasiones recorrí un laberinto de desvíos, zonas inexplicables, razones inverosímiles y verdades a medias. Purgado de toda ingenuidad, me sorprendí ante algunas afirmaciones de la hermana de Yabrán que tenían el aval de la Juez de instrucción Graciela Pross Laporte- el tan mentado teléfono satelital no aparecía en la escena del crimen - y comprobé la distancia entre el asedio de Montevideo que trabajan las crónicas uruguayas y el relato de Piglia.

Además, encontré que el historiador Joseph Page adoptaba al pie de la letra información de la obra de Martínez. Advertí que Bonasso reiteraba la utilización de la Central de Inteligencia Americana como un recurso que procuraba resolver las zonas oscuras tanto de su libro *El presidente que no fue como de Don Alfredo*. A medida que avanzaba, parecía que detrás de esa madeja de información se alzaba el abismo. Así, comprendí que cada escritura construía un modo de percepción de los hechos y configuraba su propio Deus ex machina.

Por lo tanto, podría señalarse que ante la dificultad de arribar a la verdad y establecer un estatuto probatorio de los hechos, los textos de este corpus despliegan un registro fronterizo entre el relato literario y la crónica. Las técnicas literarias y el afán documental asumen diferentes estrategias según la elección de cada escritor.

El deseo de narrar los hechos ensambla con el imaginario estético del autor que manipula el aluvión documental y las distintas versiones que surgen de los testimonios de las personas implicadas en la historia. Se alienta una ilusión referencial en donde el sujeto que narra se transforma en partícipe de los acontecimientos, ya sea en forma directa con un rol muy fuerte de investigador o como testigo privilegiado de los hechos.

En ocasiones, ese marco contractual que promueve la verosimilitud de la narración se comprueba en la realidad: Sietecase entrevista en la cárcel al asesino obteniendo información crucial para su libro. Es decir, opera una estrategia de convencimiento que nos persuade que estamos ante una voz autorizada.

Desde luego, que estas representaciones se traman sobre las poéticas por cierto disímiles de los autores. Bajo la égida borgeana, Piglia plantea el modo en que la ficción incide en la realidad, Tomás Eloy Martínez novela lo real desplazando las fuentes verídicas, Bonasso trama el detalle que garantiza el acceso a la intimidad en procura de credibilidad, Sietecasse urde una motivación para entender la conducta de un asesino brutal y Enrique Sdrech recrea el funcionamiento de la morgue judicial.

El gesto ficcional gana la partida y desborda lo documental. Ante un conjunto heterogéneo de obras, exploré no sólo tendencias comunes- esa pulsión imaginaria, el trabajo con las convenciones genéricas y la mezcla de datos verídicos con otros ficticios- sino que también intenté exponer la singularidad de cada texto. En cada capítulo he examinado estos escenarios y los problemas que conllevan.

Por otro lado, las narraciones desplazan uno de los objetos de búsqueda básica del policial: la investigación y esclarecimiento de la verdad. Siempre surge algo inabordable. A tono con la novela negra, un aire escéptico recorre estos textos pues la violencia y las relaciones de poder se mantienen vigentes. Las narraciones focalizan en los puntos ciegos que esconden parte de la verdad pues los desenlaces permanecen en el aire.

Esto da lugar a que se expongan los agujeros de la información, haciendo evidente la duda que crea el bache informativo⁵. Es decir, priman los avatares de la investigación, las hipótesis y las preguntas pues los hechos resultan conocidos. Los crímenes no cierran entre lo que se sugiere y se borra, el lector queda suspendido.

¿Es posible echar una luz adicional? ¿Queda algo por descifrar? sólo resta una rumia incesante. Sobre los restos de ese compromiso tan visceral de los años 70, los relatos de este corpus urden una red de operaciones discursivas que despliega el secreto, el rumor y el chisme. Lo que plantean estos juegos del lenguaje es una red inagotable de sentidos que se bifurcan a través del tiempo. En ese proceso móvil de la comunicación, el secreto edifica una intriga que el chisme pretende desmontar. Este régimen de circulación de enunciados hace que el estatuto de archivos y testimonios no sea ya tan diáfano. Así, se construye un punto ciego en donde la verdad del acontecimiento se disemina sin jamás resolverse.

En esta línea, habría que pensar también que los textos se debaten ante las creencias que alimenta la opinión pública. “La noticia deseada” no sólo es alumbrada por los medios masivos sino que también es gestada por una tribu que está entrenada en los dobles mensajes y la incredulidad. Por eso, una suerte de estructura social prefiere siempre creer en lo que más le conviene, apoyándose en la afinidad antes que la disidencia. Ese espíritu mayoritario elige y articula sus opiniones ensayando hipótesis generalmente relacionadas con la conspiración pues resuelve lo inexplicable y resulta funcional al deseo común.

⁵Estos planteos acercarían estos textos a la mecánica del neopolicial que formula Ezequiel, De, Rosso en *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000*, Liber editores, 2012

Por su parte, resulta interesante que el momento de circulación y producción de las obras coincida con el surgimiento del denominado thriller mediático: esa gran maquinaria montada por los medios masivos para atrapar al espectador con promesas y revelaciones. Los medios constituyen un factor crucial en la percepción del delito. Un escenario anticipado por el diario *Crítica*: como advierte Lila Caimari⁶ el periodismo produjo un éxtasis denunciativo en donde se corregían simbólicamente las injusticias del sistema y se alentaba una justicia paralela en donde se volvían a repartir las cartas de las culpas. En efecto, los casos criminales son presentados mediante el uso del campo semántico del policial.

Así, resuenan hoy como una letanía enunciados conocidos - “pese al hermetismo policial y judicial” “surgen nuevas hipótesis” - que establecen un guiño cómplice con una audiencia que asiste a la experiencia. Entre intrigas y dilaciones la resolución de los enigmas concluye siendo pura espuma.

Frente a ese vértigo informativo que nos somete desde los diarios y las pantallas televisivas proponiendo un crescendo dramático que desdibuja los límites entre lo público y lo privado, estos libros abonan una mirada crítica. Contra la lógica de la cosa juzgada la literatura instala un dilema. Esa reflexión funciona como una marca de distancia - aún los casos más resonantes desaparecen de los medios cuando merma el impacto o bajan las mediciones - que hace posible que se cuenten los hechos desde otro lugar. Por eso, he querido examinar como estas novelas articulan un cruce complejo con la opinión pública y los medios de comunicación.

Muchas veces me pregunté mientras leía estas obras si ¿Los libros se escribían como una operación deliberada de inserción en el mercado literario o también se comprobaba la seducción que ejercía el género sobre autores consagrados?

⁶ Caimari, Lila, *Apenas un delincuente. crimen, castigo y cultura en la argentina 1880-1955*, Siglo XXI, 2004

Podría decirse que estos textos buscan la ampliación de público disputando un espacio en donde existe avidez por historias verdaderas y todo aquello que se presume cierto. Sea por afán de visibilidad, procura de consenso y ejercicio de políticas editoriales, el escenario abre discusiones. Por eso, dispuse en este trabajo la recepción crítica de cada una de las obras con el objeto de plantear acuerdos y querellas. Las reseñas de los diarios y la mirada académica plasmaban un itinerario controvertido dejando bien en claro que estos textos no resultaban indiferentes.

Más allá de apologías y rechazos ¿cuál es el valor de estos libros? Queda claro que no van a destronar a Proust del canon de la alta literatura. Sí me parece que asumen riesgos a la hora de intentar la reconstrucción de los hechos. Allí están: la caja de Pandora que abre el uso del nombre propio, el problema de la perspectiva, las lagunas de la información que rodean a episodios tan complejos.

Con eficacia y bajo lógicas diferentes, enfrentan el género no ficción y sus convenciones desplegando un ritmo vertiginoso, un gran manejo del suspenso y esa raigambre visual a la que he aludido. Pareciera que inevitablemente un destino fílmico los aguarda⁷.

Para decirlo sin rodeos, me capturaron desde un primer momento y a pesar de releerlos varias veces en procura de detectar su funcionamiento y las costuras de su trama siempre me depararon un pormenor lúcido o vibrante. Por eso, he querido leer en estas obras la asunción de un reto para construir una representación verosímil que evoque lo real y en donde también destaque la potencia de lo imaginario. Creo que ese carácter tenso producto del acercamiento y distancia con los lazos referenciales otorga un cariz interesante a estas obras y vuelve a poner en el tapete bajo qué condiciones es posible el género no ficción en la actualidad. Dicho de otro modo cuando se llega a un punto límite en donde no es posible avanzar, el artificio literario encarna una ruta obligada en pos de una verdad esquivada.

⁷ El proyecto de filmar *Don Alfredo* se frustró, en cambio habría sondeos para la adaptación de la novela de Sietecase *Un crimen argentino*

A pesar de alguna caída de tensión fruto del solaz en la teoría, o en lo didáctico, podría señalarse que estamos ante escrituras que privilegian la narración más que la contienda. Las relaciones de poder que configuran víctimas y victimarios se establecen con un tono más asordinado. Tal vez, los vínculos entre Estado, política y delito se difuminen y de esa convicción tan enfática de antaño que demandaba el tono de denuncia sólo queden esquiras. Entonces, ¿qué pacto de lectura proponen estos textos?

A primera vista, pareciera que estas narraciones que producen la reconstrucción ficcional de los hechos ameritan lectores que crean en la verdad de lo narrado. El rótulo que repite como una letanía que se narra “una historia real” invita a que el lector aguarde la revelación de alguna verdad inédita.

Sin embargo, ese territorio ambiguo instalado a mitad de camino entre la ficción y el testimonio provoca zozobra y problematiza el escenario de lectura que el público espera de antemano. Ignoro si existen lectores modelos para estas obras. Sí estoy convencido que se arriba a ellas con interés y con cierto caudal de información, y que también demandan algún esfuerzo interpretativo pues asistimos a una época en donde la misma serie literaria, los filmes, y la series televisivas nos entrenan en narraciones fragmentadas pletóricas de alusiones, subtramas y ausencia de clausura. Entre la promesa y la frustración estos libros dejan una puerta entreabierta: el lector se ve involucrado y deberá elegir.

Capítulo 1

Plata Quemada: la realidad está tejida de ficciones

Crítica y ficción

Me interesa evaluar la recepción de las obras del corpus y las condiciones del mercado que signaron su aparición pues plantean tensiones e intereses. Las primeras reseñas de *Plata quemada* dan cuenta de un vínculo problemático con el género *de no ficción*. Juan Forn señala en *Página 12* que “el atractivo de este libro radica en el hecho de dejar a criterio del lector donde está puesto en el acento: si en la estricta no-ficción o en el más impertinente de los ejercicios de fabulación, también conocido como novela.” Por su parte, Ernesto Schoo advierte en el diario *La Nación* la relación de la obra con el halo trágico de Faulkner (Santuario) y Capote (*A sangre fría*). La novela plantea un calidoscopio que desarrolla múltiples puntos de vista sobre los hechos.

También la crítica académica hace foco en la obra y ensaya un arco interpretativo. Adriana Rodríguez Pérsico es compiladora del libro *Ricardo Piglia una poética sin límites*. Diversos artículos del volumen indagan la propuesta de la novela. Pérsico observa una “confluencia entre la narración mítica, la novela de aventuras y el policial pues los criminales devenidos en héroes desafían al destino”. En esta línea, Julio Premat identifica a *Plata Quemada* como thriller, relato heroico, relato mítico. La potencia de lo imaginario impacta en la historia real disolviendo el pacto de lectura que se propone en el epílogo.

La novela ha sido caracterizada como un trabajo *de no-ficción*⁸. Por eso, la historia narrada, el trabajo con el suspenso y el sistema de marcos que propone el texto, se coloca en el registro de la no-ficción o el thriller documental. Así, el texto puede ser leído junto *A sangre fría* de Truman Capote, *El caso Satanowski* de Rodolfo Walsh y *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez.

⁸ Michelle Clayton y Edgardo Berg coinciden en esta caracterización en *Ricardo Piglia una poética sin límites*

En ese horizonte, se lee el libro como una parodia⁹ de la literatura testimonial pues simula coincidencias formales con el testimonio a la vez que se desvía de la función probatoria y voluntad de intervención política que caracterizan al género.

Los usos del género disparan una lectura controversial. Alejandra Laera¹⁰ propone una intervención sumamente polémica: Piglia y Tomás Eloy Martínez representan dos poéticas enfrentadas. *Plata quemada* imbrica realidad y ficción: “contar historias reales con la forma de novelas y propone una utopía: buscar ficciones en la realidad”. Tomás Eloy Martínez, en cambio, alienta una concepción derivativa de la ficción: “Hacer derivar toda ficción de un hecho real que al ser novelado ilumina la realidad”. Una estrategia que entraña el riesgo de banalizar el testimonio y despolitizar sus contenidos.

Vemos que el análisis de Laera pone en crisis el cruce entre realidad y ficción. En esa puesta en escena se juega el género y la reconstrucción de los hechos. Por eso, “a Walsh le interesa mostrar lo que pasó, mientras que a Piglia le interesa como narrar lo que pasó”. De este modo, se produce un desplazamiento: Walsh alienta la búsqueda de justicia y el esclarecimiento de los hechos, Piglia el impacto del lenguaje en lo real. La incineración del dinero en *Plata quemada* puede leerse como alegoría de la ficción: el acto gratuito por excelencia

Una lectura que puede leerse en tandem con la propia poética de Piglia:

“no se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo) sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía). El hombre realista contra el hombre utópico. En el fondo son dos maneras de concebir la eficacia y la verdad”¹¹

⁹ Diego Alonso plantea este escenario en *Las formas de la política y el estatuto de verdad en las obras de Rodolfo Walsh y Ricardo Piglia* en el libro *Homenaje a Ricardo Piglia*

¹⁰ Alejandra Laera propone esta reflexión en: *Contribuciones a la relación entre la realidad y la ficción en la literatura Argentina (Piglia Vs Eloy Martínez)*. *Revista milpalabras* N° 3 2002,

¹¹ Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama 2001, Pág. 123

Por otro lado, la recepción popular del género y su marginalidad respecto al canon suscita reparos. Me pregunto si determinadas lecturas sobreactúan el examen crítico ante un objeto que se presenta incomodo. Así, Daniel Link propone una mirada demoledora de *Plata quemada* que revela el conflicto entre literatura y mercado. Según su enfoque, la novela adolece de imprecisiones en el uso del estilo indirecto libre y de quiebres en el registro. El mercado determina productos masivos que sólo representan ruinas de la producción de un escritor. Por eso, el reproche resulta inevitable:

“¿Que moral (que moral literaria, se entiende) defiende *Plata quemada*? Es difícil decirlo, pero lo cierto es que no es fácil encontrar en ella la moral literaria que caracteriza a los textos anteriores de Piglia: incluso el rigor formal parece ausente. Y perdida esa moral de las formas, ¿cómo haría cualquier lector para reconocer un estilo, un proyecto, una obra? O todavía más: ¿cómo haría cualquier lector para no leer en *Plata Quemada* eso que se llama *Por amor al arte*? ¿Cómo haremos para no leer en la última novela de Piglia el triunfo de la cultura de masas, las estéticas l'art pour l'art (degradadas por la publicidad) en un grito triunfal y exasperante?”¹²

La crítica trasluce un malestar en donde puede leerse un signo de época: el avance las políticas neoconservadoras sobre el mercado literario. Los grandes grupos editoriales como *Planeta* fagocitan a los mejores escritores para incorporarlos en sus catálogos. En esta línea, *Plata quemada* promueve una sentencia lapidaria de Beatriz Sarlo:

“Piglia arma la máquina dentro de la cual debe leerse su literatura... Esa máquina funciona en varios escenarios: los medios, la universidad, la escritura crítica. Así, armó su escritura ficcional, no sólo sus ensayos. Con el tiempo eso tuvo un efecto inevitable de insistencia. Cuando llega *Plata quemada* ocurre que hay demasiada máquina para tan poco libro”¹³.

De este modo, el juicio crítico propone una vacilación en torno al objeto. La filiación con el género no ficción convive con un espectro variado: “tragedia”, “thriller”, “mito”, “parodia”, “utopía”, “fenómeno de mercado”. Ahora bien, ¿de qué modo se puede establecer la relación de *Plata Quemada* con el género? ¿Con qué dispositivos resuelve los términos verdad – versión y sujeto que propone Ana María Amar Sánchez? ¿Qué tipos de desplazamientos insinúa la novela? Un modo de asedio es el análisis del funcionamiento de los paratextos en *Plata quemada*. Así el epílogo puede brindar una serie de indicios.

¹² Daniel Link, *Carta desde Argentina en Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1998 Pág. 116, 117

¹³ Beatriz, Sarlo, María Teresa Gramuglio, Martín Prieto, Matilde Sánchez, en *Literatura, mercado y crítica. Un debate* en revista Punto de Vista Número 66 Abril 2000

Extraños en un tren

El género *de no ficción* sostiene un discurso que demanda ser leído como verdadero. El gesto se despliega en los elementos paratextuales: epígrafes, advertencias preliminares, contratapas epílogos sostienen el dispositivo de legitimación. La recurrente proclama en la verosimilitud de la materia narrada tiene un claro destinatario: el lector

Piglia señala en el epílogo que novela cuenta una historia real. La estrategia discursiva que se plantea en el cierre procura solventar un pacto de lectura en donde se legitima el vínculo con el género no ficción. De este modo, el autor consume una carta de buenas intenciones que abona un registro de no ficción: el trabajo con testimonios, documentos y publicaciones de la época. Así, lo avala el uso de los legajos judiciales del caso, las grabaciones secretas realizadas por la policía uruguaya y la consulta con el archivo de los diarios de la época.

Esto significa que el énfasis en el trabajo de investigación, la recopilación de pruebas y la exhibición de fuentes alienta una estrategia de verosimilitud que homologa al sujeto que escribe y al que investiga. Lógicamente, el mecanismo apunta a justificar el relato de los acontecimientos.

Sin embargo, quisiera detenerme en el cierre del epílogo pues resulta sugestivo. Piglia confiesa que su primer vínculo con el caso se tramó por obra del azar cuando conoció en un viaje en tren a Bolivia a la concubina del pistolero Mereles: Blanca Galeano. Allí, la entonces adolescente despliega un relato pormenorizado de la batalla que establecieron su novio, El Nene Brignone, y el Gaucho Dorda contra la policía.

Hay que decir que la figura de la mujer resulta crucial como disparador del relato y problematiza el cruce entre ficción y realidad pues plantea dos estrategias de Piglia: indagar la naturaleza de los criminales y desplegar el proceso mismo de la escritura.

Así, la narración de Blanca Galeano suscita perplejidad:

“La chica había abandonado el secundario. Se había hecho adicta a la cocaína (según comprobé al rato de viajar con ella), decía ser hija de un juez y juraba que estaba embarazada del Cuervo. Ella me habló de los mellizos, del Nene Brignone y del Gaucho Dorda y de Malito y el chueco Bazán y yo la escuché como si me encontrara frente a una versión argentina de un tragedia griega. Los héroes deciden enfrentar lo imposible y resistir, y eligen la muerte como destino”.¹⁴

Aquí hay que tener muy en cuenta que la confianza de la muchacha ayuda a reconstruir la experiencia de los protagonistas del asalto. Sus palabras cifran un halo trágico que impacta en el interlocutor. Además, el supuesto encuentro enfatiza la distancia entre el primer borrador (1970) y la escritura definitiva de la novela. Advirtamos, entonces, que la presencia de la mujer usurpa todos los sentidos de Piglia y da cuenta de la continuidad arte-vida. Blanca Galeano constituye un fetiche pertinaz en el texto pues su figura instala connotaciones perturbadoras tanto como testigo y también como oscuro objeto de deseo. El libro concluye con la imagen de la muchacha en el tren planteando un rictus melancólico que invade la obra y que remite al tópico del cruce de caminos de dos extraños en medio de la multitud.

La escena pone en entredicho la rigurosidad en el uso de los materiales de la historia con el carácter onírico que adquiere la conversación con Blanca Galeano. El relato pone en jaque el afán documental. La pretensión de veracidad se ve mitigada pues la novela imbrica reminiscencia y sueño. La vindicación del recuerdo de la muchacha plantea una serie de interrogantes: ¿realidad o ficción? ¿Cuál ha sido el carácter de ese encuentro? ¿Cómo integrarlo con el resto del relato?

¹⁴ Piglia, Ricardo, *Plata quemada*, Buenos Aires, Planeta, 2000, Pág. 250

Piglia resuelve el conflicto en una entrevista realizada con Juan Manuel Vásquez:

“El epílogo forma parte de la novela, por supuesto. Es una convención de verosimilitud. El epílogo menciona el viaje en el que yo conozco a la concubina del Cuervo Mereles y se dice que ese es el punto de partida de mi interés por la historia. Pues bien, yo nunca hice ese viaje, ni me encontré con esa mujer. Pero tenía que respetar las reglas y plantear las cosas como si todo hubiera sido de esa manera. No hubo tantos documentos jurídicos ni hubo un fiscal en Uruguay que me llevó a conocer las cosas. Pero eso era lo que había que decir. Aquí estamos hablando de cómo un escritor estructura sus materiales.....A mi me interesaba que la gente leyera la historia como si fuera toda real, y los lectores la leen así.”¹⁵

La revelación de Piglia destaca el gesto en relación al género *de no ficción*: respetar las convenciones planteando una operación que implica al lector. Si Rodolfo Walsh entrevista a los sobrevivientes en *Operación masacre* o Truman Capote íntima con los asesinos en *A sangre fría*, Piglia en cambio, privado de hablar con los criminales o testigos reconstruye con su estética ese marco contractual. Por eso, no deberíamos perder de vista un procedimiento vastamente transitado en las ficciones y ensayos: el escenario del tren¹⁶.

Me importa subrayar la potencia de esa figura. En *Respiración artificial* el viaje en tren funciona como disparador de la historia que anticipa el encuentro Renzi- Tardewski. El tópico también destaca en el cuento “Nombre falso”, el vagón comedor sirve para elucubrar hipótesis sobre el manuscrito inédito de Roberto Arlt. En “El precio del amor” condensa la infancia y los viajes en tren a Bolívar También, La estación de tren es testigo de la extraña relación de los luchadores en “El laucha Benítez cantaba boleros”.

Los cuentos de *La invasión* cifran el recuerdo en el escenario del tren. Así, el protagonista de “La pared” evoca un accidente de tren que signa el presente. “En el terraplén” se vislumbra un espacio vedado: el lugar donde las máquinas se desplazan y anticipan otro mundo.

¹⁵ Vásquez, Juan Gabriel. “El arte es extrañamiento: una manera nueva de mirar lo que ya vimos (entrevista a Ricardo Piglia)”. Revista de Cultura Lateral 73

¹⁶ Véase Fonet, Jorge, *Un libro de tapas azules o el arte de leer al revés* en Havas, Teresa, Compiladora, *Homenaje a Ricardo Piglia*, Buenos Aires, Catálogos, 2012

En “Un pez en el hielo” Renzi despliega en el viaje en tren el asedio a los diarios de Cesare Pavese. La escena condensa un motivo recurrente en la obra de Piglia: el investigador que interpela la escritura del otro en procura de un secreto. En efecto, el personaje lector examina indicios y detalles en pos de un sentido oculto.

Por otra parte, *La ciudad ausente* consagra el motivo de la ficción paranoica: los pasajeros son filmados en los pasillos andenes y baños. La estación de tren deviene en un espacio de vigilancia que puede leerse desde el presente. El sistema monitorea y procesa la información de los ciudadanos en un avance sobre la privacidad. Así, el dispositivo del tren se constituye como cenit en la narrativa de Piglia. Su filiación remite a la obra de Roberto Arlt. Sólo basta recordar la mecánica de discurso y desplazamiento que rige los *Siete locos* y *Los lanzallamas*.

En este sentido, en la portada de su ensayo *El último lector* aparece la imagen de una estación de tren. En varios pasajes de la obra aparece el vínculo entre el tren y la escena de lectura. Ese espacio devenido en escenario por antonomasia de la lectura sirve para el análisis crítico de: “El sur”, “Continuidad de los parques” y *Ana Karenina*.

De este modo, viaje, lectura e imaginación configuran una tríada indisoluble en donde late un filón narrativo y crítico. Piglia realiza una operación sutil: el tren deviene en el lugar que sutura realidad y ficción recreando la lógica del testimonio. Esa zona indeterminada que insinúa amenazas y también la posibilidad de establecer nuevos lazos se alza como tributo a la poética del autor: la realidad está tejida de ficciones. Así, el viaje en tren de *Plata quemada* se acerca y distancia con el género no ficción. Bajo estas imágenes puede leerse que el falso encuentro con Blanca Galeano opera como verosímil para leer el testimonio.

Las actas del juicio

La estrategia del narrador de *Plata quemada* deviene en un escenario que estallará en 1999 con la demanda presentada por Blanca Galeano contra Ricardo Piglia y Editorial Planeta. La causa caratulada Galeano Blanca Rosa c/Piglia y otros según daños y perjuicios pretendía un resarcimiento de un millón de pesos por violación del derecho a la intimidad, honor privacidad, daño moral y usurpación de nombre. La cifra se desglosaba en: 300.000 pesos por violación al derecho de intimidad, 200.000 por daño psíquico y 500.000 por daño moral.

Me concentro en la causa judicial pues sirve como debate sobre la interacción de lo público y lo privado en *Plata quemada* y también para indagar las condiciones del género de *no ficción*. Tomás Abraham realiza una lectura minuciosa del expediente en su artículo *Ultimo round* publicado en *Página 12* y en el segundo capítulo de su ensayo *Fricciones*. La demanda presentada por la doctora Claudia Verónica Do Vale pivotea sobre dos aspectos fundamentales: el uso del nombre y los traumas personales que originaron la publicación de la novela.

Hay que precisar que el nombre es una marca jurídica que funciona como atributo de la personalidad y que en la novela queda asociada a una vida frívola y libertina. La querrela presenta como doctrina al Doctor Cifuentes quien resulta una autoridad en el uso de derechos personales y de intimidad. Así, a través del nombre o de la imagen puede ser perturbado el honor de una persona.

En otro enfoque, Germán García advierte que los nombres propios de los personajes se vuelven impropios en el discurso del otro social que evalúa los acontecimientos:

“Los nombres propios de los personajes, vueltos impropios en el espacio social de la delincuencia, están sujetos a un cruce de lenguajes que les dará un nuevo sentido: ¿Esos nombres designan el cúmulo de negatividades que propone el comisario Silva o los sujetos trágicos que supone Renzi? Depende del valor del acontecimiento que como dice Alain Badoiu, siempre está situado y es suplementario de la situación”¹⁷

¹⁷ García, Germán, *Plata quemada y nombres impropios*, *Página 12*, 2001

Por otra parte, la demanda resalta que la publicación del libro de Piglia provocó un punto de viraje en la existencia de Blanca Galeano pues padeció recurrentes enfrentamientos con su hijo mayor y una severa crisis matrimonial.

La defensa de Piglia asumida por el Doctor Monner Sans niega la aparición del nombre de la demandante en la novela, desmiente el encuentro en el tren y subraya el aspecto novelesco de la historia. En esta línea, merece pensarse el alegato de Piglia ante el juez pues desarrolla los vínculos entre literatura y realidad poniendo en escena antecesores ilustres: Cervantes, Shakespeare, Tolstoi, García Márquez, Mailer. Además, enfatiza la aparición del nombre de Ricardo Piglia en su cuento “Nombre falso” donde la figura del crítico literario asume el rol de detective.

Sospecho que el dictamen de la Cámara nacional de apelaciones Sala integrada por los doctores Hugo Molfeti y Jorge Escuti Pizarro añade una luz adicional al género planteando una serie de cuestiones sobre la realidad, la ficción, y las estrategias literarias. El fallo del 7 de Julio del 2003 rechaza la demanda planteando dos razones evidentes. En primer lugar la gran difusión del hecho en los medios de comunicación de la época. En segundo lugar la escasa importancia que adquiere Blanca Galeano en la novela. En este sentido, se precisan los pasajes de la novela en donde interviene la mujer. Lo cierto es que el derecho al olvido que persigue la protagonista no debe vulnerar la libre expresión de los otros. Por eso, se invoca el artículo 14 de la constitución nacional que salvaguarda todas las formas posibles de expresión pública o del pensamiento

El tribunal recuerda la participación de Blanca Galeano en los hechos a la edad de quince años por ser concubina de Carlos Alberto Mereles. Además, se subraya su confinamiento en el penal de Olmos donde dio a luz a su hijo Carlos Alberto. En un punto, el fallo reconoce que los hipotéticos desencuentros de Blanca Galeano y su familia exceden a la publicación del libro: Ricardo Piglia sólo se limitó a explorar el acontecimiento.

Llegamos aquí a un punto crucial. El escrito remarca que los eventuales prejuicios familiares no deben acreditarse a los efectos de una novela que solo recrea la adolescencia de la protagonista. Así, operan las descripciones ficticias propias del género literario. En este sentido, el fallo de la Cámara despliega una intervención sobre el género *de no ficción* y sobre el policial.

“ Debe recordarse que estamos en presencia de una novela parcialmente ficticia, que si bien se basa en acontecimientos verídicos y cuenta la historia con nombres reales de sus protagonistas, incorpora aspectos del autor como ser la descripción de los personajes y de algunas de sus acciones , que no necesariamente deben considerarse ciertos, aún cuando el escritor en su epílogo aporte datos acerca de su investigación y narre anécdotas de hipotéticos encuentros con los partícipes de la historia , que no tienen otra finalidad que publicitar el libro y atrapar al lector.”¹⁸

Además, el fallo subraya el carácter moralizante del género policial para la sociedad pues pone en juego mecanismos culturales que consagran la represión de la delincuencia. El autor puede acentuar los tintes negativos de un personaje para prevenir al lector sobre las consecuencias de ciertas conductas.

Por otra parte, se destaca que Ricardo Piglia admite el carácter ficticio del encuentro con Blanca Galeano en el viaje a Bolivia. La anécdota sólo funciona a los fines promocionales de la novela. Los argumentos precedentes justifican el rechazo de la demanda y se considera desmesurada la suma pretendida por la querrela.

Hay que seguir el discurso jurídico para comprender hasta que punto aborda el vínculo entre lo ficcional y lo real. La lente judicial advierte que la escritura apela a una matriz persuasiva para sostener el interés de la trama. Prima la subjetividad del autor que confía en la capacidad de reconstruir acciones y motivaciones a través de la invocación del nombre propio. Así, los jueces vislumbran a través de la poética de la nominación uno de los procedimientos del género: la subjetivación de figuras provenientes de lo real.

¹⁸ Tribunal: Cámara Nacional de Apelaciones en lo Civil Sala A
Autos: "Galeano Blanca Rosa c/Piglia, Ricardo y otros/daños y perjuicios" - CNCIV – Fecha: 15/07/2003 En [DOC] LIBERTAD DE PRENSA_ Judicial del NOA
judicialdelnoa.com.ar/jurisprudencia/juris_libe_prensa.doc

Formas breves

Ana María Amar Sánchez plantea en *El relato de los hechos* dos rasgos esenciales del género *de no ficción*: 1) Subjetivación de las figuras provenientes de lo real que pasan a constituirse en personajes y narradores.

2) Interdependencia formal entre los textos *de no-ficción* y el resto de la producción de un mismo autor”

El primer elemento se basa en la focalización de los sujetos participantes en los eventos disolviendo las fronteras entre lo real y el mundo narrado. Un gesto que implica una toma de partido que establece distancias con el periodismo. Así, el trabajo metonímico localiza fragmentos, personajes, narradores, detalles. Una lógica que responde a la organización y montaje de los materiales en juego. Me interesa abordar los usos y desplazamientos que hace Piglia de esos procedimientos. Es decir, de qué modo un escritor consagrado interviene sobre un género para redefinirlo o imprimir su sello de autoridad. La novela comienza con una exhaustiva focalización que configura la presentación del Nene y Dorda:

“Los llaman los mellizos porque son inseparables. Pero no son hermanos, ni son parecidos. Difícil incluso encontrar dos tipos tan diferentes. Tienen en común el modo de mirar, los ojos claros, quietos una fijeza extraviada en la mirada recelosa. Dorda es pesado, tranquilo, con cara rubicunda y sonrisa fácil, Brignone es flaco, ágil, liviano, tiene le pelo negro y la piel muy pálida como si hubiera pasado en la cárcel más tiempo del que realmente pasó”¹⁹

El primer plano capta el presente de los protagonistas destacando el vínculo y complicidad que será característica a lo largo del relato. Así, el texto disemina historias individuales que conviven con la reconstrucción de los hechos pues multitud de matices animan la representación de los personajes. La confidencia, el racconto y el flashback configuran a cada uno de los delincuentes.

¹⁹ Id Pág. 11

Malito es el cerebro de la banda. En la configuración del pistolero se advierten dos cualidades señaladas por Lila Caimari²⁰: su performance en la actuación criminal y la lectura de los diarios que dan cuenta de sus hazañas. Además, Malito, se destaca por su inteligencia y por los saberes que acredita: ha estudiado hasta cuarto año de ingeniería. El personaje pone en juego muchos de los propósitos que alienta la ficción paranoica de Piglia. Trama una conspiración y es víctima de fantasías persecutorias. Emulo de Howard Hughes siente aversión por los gérmenes:

“El padre era médico, decían, los médicos se lavan las manos con alcohol, hasta el codo, al terminar las visitas, y a él le quedó la costumbre.

Todos los gérmenes – explicaba Malito- se transmiten por las manos, por las uñas. Si la gente no diera la mano, moriría el diez por ciento menos de la población, que mueren por los bichos”²¹

El proceso de subjetivación se distancia de la crónica periodística porque pone en juego las fantasías de los protagonistas. Malito vislumbra un mundo de ciencia ficción donde las multitudes previenen el contagio con guantes de cirujano y barbijos. Esta singularización de los personajes dota de espesor a la narración. El recorte metonímico ilumina sobre las motivaciones y las debilidades pues un elemento mínimo asume la representación del todo:

“El Cuervo Mereles manejaba muy concentrado. Era adicto al Florinol. Tomaba casi un frasco por día y eso le daba una visión tranquila de la vida. El Florinol es un calmante que tomado en grandes dosis actúa casi como el opio; se había habituado en Batán donde circulaba como una medicina legal que los médicos podían recetar y los enfermeros cambiaban por plata o mujeres”²²

Efectivamente, la droga es generadora de relato en la novela pues posibilita eludir el cansancio, afirmar la resistencia y desplegar discursos. Además, la escena puede leerse en serie con el estereotipo de chofer de banda de criminales transitado por el policial negro y el cine de Hollywood. Sólo basta evocar *La jungla del asfalto*, *Casta de malditos* y *Perros de la*

²⁰ Caimari, Lila, *Mientras la ciudad duerme, pistoleros, policías y periodistas en Buenos aires, 1920-1945*, Siglo XXI, 2012

²¹ Id Pág. 19

²² Id Pág. 47

calle.²³ La crítica ha coincidido en caracterizar a *Plata quemada* como un tejido de voces que se alternan y sobreponen. Las mudas narrativas del punto de vista determinan zonas de pasaje donde el narrador es sustituido por la voz de uno de los personajes. Así, la narración apuesta a un relato coral que despliega distintas versiones de los acontecimientos.

Es por eso que el discurso referido se despliega en todas sus variantes ensayando el discurso entrecomillado hasta la apropiación de la palabra ajena como discurso indirecto libre. La estrategia alienta la sensación de inmediatez que procura involucrar al lector en la escena.

“EL Nene lo invitó a salir un par de veces pero el gaucho no quería saber nada “Me quedo aquí en mi covacha inmunda” decía sonriendo con los anteojos Clipper que le daban (creía) un aspecto de aviador, de hombre de mundo, que vive siempre en la penumbra, a media luz aislado en su refugio”²⁴

Por otro lado, el texto expone en comunión con las otras obras del corpus, la manipulación de los medios periodísticos y el tratamiento de las noticias. La pretensión de solventar un discurso homogéneo colisiona con múltiples perspectivas. Por eso, se teje un campo léxico que conjura la interpretación: “versión”, “fuente”, “se dice”, “hipótesis”, “trascendidos”, “según la información”, “testigos”, “interrogantes”, “off the record”. Así, la construcción de la noticia enmascara un cliché del periodismo que con su jerga estereotipada alberga la pretensión de convertirse en reflejo de la realidad.

En este sentido, dos relatos realizan una narración pormenorizada de los sucesos ocurridos en 1965. Ambos se basan en fuentes periodísticas. Por eso, me propuse confrontar como elaboran los materiales testimoniales que comparten con *Plata quemada*. La crónica de Leonardo Haberkorn “De qué hablamos cuando hablamos del Liberaj” asume la narración de los hechos desde la perspectiva de la policía de Montevideo y por momentos discute la versión de Piglia y revela sus facetas imaginarias.

²³Es interesante el vínculo entre el género y el cine. Piglia admite en *Crítica y ficción* la relación de *Plata quemada* con la película de Sydney Lumet *Tarde de perros*. Existen muchas semejanzas: los dos protagonistas del robo al banco, la situación de encierro, el mundo homosexual, la televisión interpretando los hechos.

²⁴ *Id* Pág. 99

A caballo de la memoria del entonces oficial Meneses, otros agentes y sobrevivientes de la época, la crónica reconstruye las andanzas de los criminales. La versión de la policía y los diarios edifican un relato en donde fluyen presente y pasado pues el recuerdo de los oficiales confirma o desmiente los hechos. Así, la suerte de Yamandú Raymond Acevedo- cómplice de los argentinos- suscita un duelo de interpretaciones:

-Agradecé que no te reviento. Si caes y hablas te cortó los huevos.

-Son una mierda ustedes, no se le hace eso a un hombre- dijo el uruguayo

Así imaginó el diálogo Ricardo Piglia

En cambio el periodista Renzo Rosello lo narró así en un relato publicado por El Diario en 1992:

Yorugua, te vamos a tener que dejar. Decidí donde, porque así no puedes seguir- explicó- Brignone sin dejar de conducir. Raymond asintió con una mueca de dolor arrollado en el asiento y tapándose la herida con un jirón de la camisa

-Ta bien, muchachos, déjenme en un taxímetro y yo me las arreglo”²⁵

En cambio, El comisario señala:”A Raymond lo tiraron por ahí”, dice Meneses, coincidiendo con Piglia”²⁶

Además, el relato pone en crisis el lenguaje de los periódicos. La descripción del comienzo del asedio policial y su culminación esta hecho de conjeturas. Los diez diarios que cubren la noticia ofrecen horas diversas. Vacilaciones y desencantos tiñen la narración. La crónica rinde tributo a los oficiales que combatieron. Se destacan las donaciones que se realizaron a familiares de las víctimas Sin embargo, el tono afable que se trasluce para con la institución no oculta un cierto desencanto con el contexto político. Así, *Época*, un diario de izquierda, remarca tanto la eficacia de la policía en reprimir a gremios y estudiantes como los desaciertos en el asedio y exterminio de los criminales argentinos.

Por otra parte, la crónica expone que uno de los sobrevivientes es Mereles desenmascarando la estrategia ficcional de Piglia en el epílogo. Las supuestas entrevistas de Renzi al Gaucho Dorda resultan imaginarias.

²⁵ Haberkorn, Leonardo, “De qué hablamos cuando hablamos del Liberaij”, Revista Tres, Montevideo, 1998, Pág. 2

²⁶ Id, Pág. 15

Desde otro punto de vista, “Los fantasmas del día del León” cuento de Eduardo Galeano otorga un sesgo ficcional al suceso. El recuerdo de un grupo de marginales testigos del asedio pone en escena una leyenda urbana: existen restos del botín que no fueron quemados y se ocultan en una casa en Montevideo.

La semblanza de los saqueadores de casas se entrecruza con las noticias de los diarios de la época que marcan el combate de la policía con los delincuentes argentinos. Los encabezados periodísticos incrustados en la narración dan cuenta de la violencia emulando un método utilizado por John Dos Passos en su trilogía *USA*. La prensa retrata con estilo sádico a los criminales en un discurso en donde se encabalgan conductas que se consideran inmorales. La representación periodística brinda toda clase de prejuicios y expone resabios de la teoría de la degeneración²⁷ que se desliza de una descripción física con cargas morales a la psicopatología. Es verdaderamente difícil encontrar un párrafo tan contundente como este:

“Nacidos para matar”

Estas fieras humanas, nacidas para matar, autores de once asesinatos, son el retrato vívido del submundo del hampa porteña, que desde hace muchos lustros viene bañando en sangre a la Argentina. Llegaron con su sed de muerte a nuestro Montevideo, conmoviendo su pacífica existencia donde el delito pocas veces se bautiza con el juego de las pistolas. Marcelo Brignone, el desequilibrado tísico que arrastra su enfermedad con un resentimiento social que es sólo odio a sus semejantes; Roberto Juan Dorda, un envalentonado maleante de hosco temperamento; Carlos Alberto Merelles, un psicopático y homosexual que vive la permanente euforia de la droga, y Enrique Mario Malito, el cínico de la banda son verdaderos pistoleros. Así, califica la policía a los cuatro sujetos...”²⁸

La crónica policial muestra el crimen focalizando detalles que revelan un repudio moral. Así, el texto de Galeano hace visible la violencia de los medios en un círculo que se alimenta con la avidez de la gente por la novedad y la muerte. Finalizado el asedio un portero cobra cinco pesos la entrada al departamento de Julio Herrera y Obes y algunas empresas organizan excursiones turísticas al lugar.

²⁷ Lila Caimari analiza en *Apenas un delincuente* el auge de la teoría de la degeneración en las semblanzas del delincuente en los retratos periodísticos de principios del siglo XX

²⁸ Galeano, Eduardo “Los fantasmas del día del león” en *Los fantasmas del día del león y otros relatos*, Montevideo, Arca, 1967, Pág. 74

El segundo rasgo del género es la interdependencia formal entre el relato de no ficción y el resto de la producción de un autor. Así, se verifican procedimientos compartidos con otros textos ficcionales. Así, *Plata quemada* articula formas de la narrativa de Piglia. El Gaucho Dorda y el Nene Brignone despliegan el efecto del doble que remeda a cuentos como “El laucha Benítez cantaba boleros” y la pareja estelar de *Respiración artificial*: Tardewski y Renzi. Además, el lugar de enunciación que formulan los personajes de *Plata quemada* se puede leer en tandem con la saga de artistas, locos, criminales y fracasados que recorren la obra de Piglia. Los derrotados siempre proveen relatos. Sólo basta recordar a Osorio en *Respiración artificial* o Steve Ratliff en *Prisión Perpetua*.

Plata quemada celebra una de las teorías recurrentes del autor. Piglia desmitifica la idea de propiedad literaria por eso ejerce la mecánica de apropiación. Un dispositivo que rige gran parte de su obra y que vindica el juego de la falsificación. En esencia, se ofrece una teoría de la representación que despliega en “El homenaje a Roberto Arlt” un tributo al saqueo literario.

Un conglomerado de huellas literarias recorre la novela. De este modo, destacan en la narración alusiones que remiten a *Los siete locos*: “un grupo de tipos arrojados puede hacer mucho en este país” señala Fernando. Además, el Gaucho Dorda lee mecánica popular planteando en serie los saberes de Arlt. El gesto reenvía al universo arltiano en donde imbrican poder, locura y conocimiento. El robo y el acto de la quema del dinero consuman ese tributo: no existe futuro en el mundo del trabajo.

Desde luego, que en este mapa resalta la estela intertextual que reenvía a Borges. Vemos como destaca la alusión cuando el Nene elabora un monólogo en donde reflexiona sobre los efectos de la cárcel: inmovilidad, pensamiento y sopor remiten a “Funes el memorioso” de Borges.

El factor Borges sobrevuela la obra. Apropiación y desvío marcan la reescritura de la historia del gringuito cautivo. El gaucho Dorda refiere la historia al psiquiatra de la cárcel:

“Me dicen que hay una laguna por Carhué que si uno se tira, flota de tanta sal que tiene le agua, me dicen que ahí murió un cacique, un indio puto, ranquel, murió ahogado pórquele ataron una piedra de molino al cuello, ya que dicen se había garchado a un gringuito cautivo que tenían atado con una cadena por el tobillo en un poste, en la toldería y el indio fue y se lo hizo, este Cacique Coliqueo”²⁹

En este caso la operación consiste en que el tinte homosexual del indio y el lenguaje popular del relato pervierten la cita de Hernández recuperada por Borges. Ese juego de préstamos y desplazamientos con *El Martín Fierro* también puede leerse cuando El Gaucho Dorda mata a tiros a un paisano en un almacén rural y se convierte en outsider. Además, el vínculo resalta en el recurrente temor a ser estaqueado conformando la apropiación de un marginal ilustre de la literatura argentina.

Por otra parte, El homenaje a Kafka se esboza en la escena en que los criminales compran el departamento que servirá de aguantadero. Se trata de un uso efectivo de la connotación. El propietario tiene un apellido que las versiones indican que comienza con la letra K.³⁰ De ahí que las obras canónicas operen como un suplemento de sentido. Una estrategia que alienta la libertad en el uso de los textos estableciendo una zona en la que los voces de los protagonistas aparecen mediadas por el autor. La escritura supone la incorporación y transformación de lo que escribieron otros.

El procedimiento anima la oralidad- como el caso de Borges y Arlt - o el dispositivo intenta establecer un parentesco con el canon argentino y universal.

²⁹ Id Pág. 69, 70

³⁰ En la versión de Hakerborn “De qué hablamos cuando hablamos del Liberaij”, el departamento es alquilado a dos parientes del jefe policial Ventura Rodríguez. El contacto es un hampón apodado Equis

Por otra parte, la presencia de Renzi configura un mecanismo de escritura que imprime una mirada reflexiva sobre los hechos. El personaje recorre muchas ficciones de Piglia y también es crítico: firma el artículo: Hudson *¿Un Guiraldes inglés?* Publicado en la revista *Punto de vista*. Siempre cuestiona los modos de representación. Estudiante, escritor o periodista cifra una postura crítica que pone en tensión el ámbito intelectual y el mundo de la experiencia. Una perspectiva que intenta desentrañar la relación de la ficción con la verdad.

De este modo, el personaje se alza como interprete de los acontecimientos y despliega una teoría del sentido. Su irrupción en el capítulo cuatro interpela la verdad de los acontecimientos. Así, El cronista del diario *El Mundo* establece un duelo de interpretaciones con el Comisario Silva³¹. Ante el relato de la ley que pontifica, ejerce control ideológico y condena a los criminales como aberración de la sociedad, Renzi despliega un discurso en donde surge un nuevo tipo de criminal devenido en héroe:

“Los que huyeron (ha dicho off the record el comisario Silva) son sujetos peligrosos, antisociales, homosexuales y drogadictos”, y agregó el jefe de policía “no son tacuaras ni peronistas de la resistencia, son delincuentes comunes, psicópatas y asesinos con frondosos prontuarios” “Hybris”, buscó en el diccionario el chico que hacía policiales en *El mundo*: “la arrogancia de quien desafía a los dioses y busca su propia ruina”. Decidió preguntar si podía ponerle ese título a la crónica y empezó a escribir”³²

Lo más significativo de este pasaje es que Renzi consagra a los criminales como héroes trágicos pues está en juego una disputa: la de los hombres y su destino. Así, el trabajo intertextual y la presencia de un alter ego del autor postulan procedimientos formales que distancian la narración de la obra periodística y le imprimen un código literario.

³¹ Lila Caimari, señala que “a medida que el *metier* del reportero se va consolidando, se establecen diversos regímenes de autonomía en relación con la fuente policial” *Mientras la ciudad duerme*

³² Id Pág. 91

En otro país

El género de *no ficción* comparte con el policial una construcción narrativa en donde imbrican tres términos: delito, verdad y justicia. Las múltiples relaciones entre el crimen, la investigación, la búsqueda de pruebas y testigos modulan la articulación de esa fórmula. De ahí que la no ficción, el policial y el periodismo procuren alguna forma de verdad. Así, los relatos ponen en escena los vínculos entre el Estado y los individuos y revelan los márgenes tortuosos en donde se desenvuelven víctimas y victimarios.

Plata quemada narra un hecho real: el robo ocurrido en San Fernando provincia de Buenos Aires el veintisiete de Septiembre de 1965 de un camión que transportaba dinero para el pago de sueldos. Luego del asalto los delincuentes fugan a Montevideo donde luego de una resistencia feroz serán ultimados por la policía. La novela plantea la red de conexiones policiales y políticas que posee la banda. Por eso, destaca la decisión que toman los delincuentes en el aguantadero luego de cometer el asalto: quebrar lo pactado y no entregar parte del botín:

“Pero había que resolver muchos problemas antes de moverse. Y Nando no estaba de acuerdo con mejicanear a los policías y los entregadores del asalto. Malito se sentó en la cama y prendió un cigarrillo, se veían las armas sobre la mesa y todos los diarios dispersos en el piso. No quería repartir la guita ni con los entregadores, ni con la taquería.”³³

El gesto vulnera un trato implícito con los funcionarios y arroja un manto de desconfianza. La política dota al crimen – en la red de versiones, intereses y conjeturas que conforman el relato oficial- de un tinte ideológico. La novela focaliza esa presunción pues Malito ha conocido en la cárcel de Sierra Chica a Fernando Heguilein miembro de la resistencia peronista quien lo introduce en las tácticas de insurrección.

³³ Id Pág., 65

Allí, el relato plantea otra vuelta de tuerca de tuerca: el militante peronista deviene en organizador y jefe de inteligencia de la banda. De este modo, policías, funcionarios, militantes, criminales conforman un conglomerado de límites imprecisos. El texto expone con ironía esa red de intereses pues las instituciones están envueltas en la corrupción. El dato es filtrado por Carlos Nocito, inspector de obras públicas, hijo de Don Máximo Nocito presidente del Consejo deliberante de San Fernando quien ha sido elegido por La Unión Popular. Un partido que constituía el principal vehículo del peronismo en la proscripción.

Así, se despliega un punto ciego en donde puede vislumbrarse la complicidad del estado con el crimen. La policía y la prensa son los canales de una información que debe ser ocultada. Por eso, resuena la voz de Renzi en el escenario de Montevideo:

“Había que matarlos para que no hablaran. ¿De qué? ¿Hubo negociaciones? Es cierto comisario- anotaba el cronista de *El Mundo* las preguntas en su libretita –que algunos policías, se dice, habrían arreglado en San Fernando la fuga de los malhechores a cambio de un aparte del botín?”³⁴

Un halo trágico resuena en la configuración de los pistoleros. Alejandra Laera³⁵ lee una suerte de temporalidad prepolítica en la novela en donde la violencia de los delincuentes y sus vínculos con el peronismo anticipan la resistencia popular que se radicalizará a partir del golpe del General Onganía en 1966. La encarnación heroica de los delincuentes despliega un contenido simbólico que debe leerse en tandem con las sediciones de los bandidos del siglo XIX. Me pregunto si resulta excesivo este linaje. La operación de Piglia evoca mediante el archivo – los recuerdos literarios del gaucho Dorda, Martín Fierro, Moreira, resuenan como una letanía- la fascinación por los proscriptos ilustres. Sin embargo, el martirio de los lumpenes deja entrever una sociedad del crimen- instituciones y pistoleros- vulnerada por la traición alejándose de este modo del ideal decimonónico,

³⁴ Id, Pág. 195

³⁵ Laera, Alejandra, *Periplos de la ficción en la circulación transnacional: El caso Plata quemada*, Revista de crítica literaria latinoamericana, Año XXXV, N° 69, 1 Semestre 2009

Por otra parte, el cierre de la novela despliega un orden de verdad vinculado al simulacro mediante dos procedimientos que destacan la manipulación de los medios de comunicación. Así, la televisión modela el acontecimiento:

“Multitud de curiosos habían comenzado a rodear el área cuando escucharon los primeros disparos y las cámaras de TV del canal Montecarlo de Montevideo habían comenzado una transmisión en vivo que cubrió directamente los hechos. Las cámaras de TV colocadas en las azoteas permitieron seguir todos los incidentes. Incluso (como han señalado las crónicas) los pistoleros veían en la TV de su cuarto los acontecimientos que estaban viviendo”.³⁶

En un admonitorio artículo de 1987, Umberto Eco³⁷ analiza el modo en que la televisión construye el acontecimiento, acentuando incluso el hecho que la transmisión en directo supone una manipulación. La presencia de las cámaras influye en el desarrollo de los sucesos mediante la puesta en escena, el enfoque, la relevancia y omisión de determinados planos. La neutralidad es una ilusión pues el medio televisivo interpreta a través de las decisiones del realizador del programa.

En una lograda puesta en abismo, los delincuentes observan por televisión lo que está sucediendo en la puerta del edificio sitiado. En paralelo a la batalla³⁸, el medio televisivo entrevista a los ocasionales testigos en una estrategia que atenúa las diferencias entre información y espectáculo. En esta línea, la insistencia en la repetición de la imagen de la plata quemada predispone y condiciona al espectador poniendo en escena un dispositivo que reverbera hasta el presente. Así, se celebra un festín para el voyeur. Las declaraciones obtenidas en la calle construyen la versión del hecho con la creencia popular. El evento mediático configura a los criminales: suicidas, ex convictos desesperados o hábiles negociadores.

³⁶ Id Pág. 163

³⁷ Eco, Umberto, “TV: la transparencia perdida” en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Editorial, Lumen , 1987

³⁸ Como advierte sagazmente Lila Caimari el imaginario de Hollywood ciñe el accionar de los pistoleros. El cuervo Mereles pretende resistir emulando a la película bélica: *Las arenas de Iwo Jima*

El otro gran dispositivo técnico se configura en Roque Pérez, el radiotelegrafista de la policía. El escenario de la escucha propone un recurso ficcional admitido por el propio Piglia con el fin de contar lo que sucede en el departamento³⁹. Hay que decir que el episodio subraya la dificultad en la reconstrucción de los hechos. El operador de inteligencia capta retazos de sentido en las voces entrecortadas de los delincuentes en medio de las interferencias, la estática y los ruidos de fondo:

“¿De quién era esa voz? Habían colocado un transistor y un operador de inteligencia, con los auriculares puestos seguía las alternativas de lo que sucedía dentro del departamento sitiado. Pero el sonido estaba a menudo muerto e interferido inundado por una serie confusa de señales que venían de todo el edificio: una enloquecida y torturada multitud de gemidos e insultos con los que la imaginación de Roque Pérez (el radiotelegrafista) jugaba y se perdía”⁴⁰.

Como se ve, la novela advierte sobre un Estado que se erige en aparato de vigilancia. En esa invasión a la privacidad que celebra la figura del espía, la obsesión y la paranoia puede entreverse un tributo a Harry Caul, el técnico especializado en vigilancia protagonista de la película de Francis Ford Coppola *La conversación*. Un estudio sobre la alineación y la paranoia modernas. La reconstrucción de los materiales grabados revela la imposibilidad de fijar un sentido único pues los significantes son múltiples.

En esta línea, *Plata quemada* debe leerse no sólo como una indagación sobre la representación de hechos reales sino también como un estudio sobre el sonido y sus efectos. Todo el radio de la vida cotidiana queda bajo una dinámica que Piglia confirma en *Formas breves*: “la cultura de masas no es una cultura de la imagen sino del ruido”⁴¹

³⁹ Piglia comenta en la entrevista con Vasquéz que en la primera versión toda la novela sucedía en el departamento donde los asaltantes son reprimidos por la policía.

⁴⁰ Id, Págs. 179-180

⁴¹ Piglia, Ricardo, “Retrato del artista” en *Formas breves*, Barcelona, Anagrama 2000, Pág. 44

La verdad está ahí afuera

Si bien la reconstrucción de los hechos tiene una base empírica y la narración despliega los nombres propios de los protagonistas *Plata quemada* plantea un vínculo complejo con el género no ficción. Los procedimientos que despliega la novela se asemejan a las formas del relato de investigación. Así, se advierte la subjetivación de figuras provenientes de lo real, la construcción por escenas, la captación del habla y estilo de vida de los personajes.

Sin embargo, el epílogo ofrece una puesta en escena en donde puede advertirse la perspectiva de la ficción. El imaginario encuentro con la muchacha y la referencia a Renzi y una supuesta entrevista con el Gaucho Dorda remiten al universo literario. Esa tensión que se establece con el género se observa en los desplazamientos de métodos del nuevo periodismo. Como se ha visto, la poética de Piglia produce un desborde sobre la narrativa documental. Los recuerdos de los personajes se traman sobre una matriz que remite al canon argentino. La relectura de los textos del pasado funciona como cita alterada, alusión o homenaje proyectando el peso de la tradición literaria en la novela.

Además, la presencia de Renzi- personaje recurrente en las ficciones de Piglia- instala una mirada crítica sobre el discurso del poder y problematiza el rol del periodismo. El personaje no sólo funciona como contrapunto de las versiones del poder sino que también deviene en una suerte de alter ego del autor que interpreta los acontecimientos. Por eso, eleva a la condición de tragedia el caso policial. Una formulación que solventa los postulados literarios de Piglia: la ficción teje lo real.

Por otra parte, la multiplicidad de voces narrativas que confirman y desmienten los acontecimientos subvierte el modelo del relato testimonial. Las versiones resultan contradictorias. Sin embargo, podrían leerse como un dispositivo contra el discurso monolítico de los medios de comunicación masiva.

Podría señalarse que *Plata quemada* y los textos de este corpus desenmascaran la carta de buenas intenciones que edifica el género *de no ficción*. Las técnicas literarias y el afán documental asumen diferentes estrategias según la elección de cada escritor. En este sentido, la impersonalidad, el punto de vista en tercera persona y la asepsia narrativa suenan a utopía. Dicho de otro modo, el artificio literario sustenta la madeja testimonial. El deseo de narrar los hechos ensambla con el imaginario estético del autor. Por eso, estos relatos trabajan en esa delicada línea que separa la ficción de la no ficción.

Plata quemada subvierte los códigos genéricos tanto de la no ficción como del policial. Esos desbordes se traman sobre la poética del autor desmintiendo a quienes sostienen que la novela es un punto de inflexión en la literatura de Piglia. El uso de un personaje como Renzi confirma el desplazamiento hacia la ficción en un gesto que revela la carencia del relato documental para dar cuenta de la realidad.

Por su parte, El enigma policial no se dilucida: el destino de Malito, el cerebro de la banda, sólo suscita hipótesis. Las interpretaciones confirman, desmienten y expanden la figura del criminal⁴². Algunos testimonios señalan que Malito se aleja de la banda cuando se enfrenta con la policía en Montevideo. Otra versión cuenta que logró escapar y murió en un tiroteo en Floresta en 1969. El trascendido más extravagante y cinematográfico comenta una huida por los techos, el ocultamiento en un tanque de agua y su muerte en Paraguay en 1982. El haz de conjeturas formula una estrategia que lo vincula con formulaciones del neopolicial⁴³ en la disolución de los límites del género. Los enigmas no sólo no se resuelven sino que se incrementan aún más.

⁴² En el relato de Eduardo Galeano los diarios señalan que “es muy posible que Malito con sus contactos con los contrabandistas, haya intentado huir fuera de la frontera disfrazado de mujer”

⁴³ Estos problemas están planteados en el trabajo de De Rosso, Ezequiel, *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000*, Liber editores, 2012,

El gesto de denuncia parece establecer un doble vínculo: literatura y política y el caso policial y el género no ficción. Piglia indaga las formas de la verdad cuando examina la obra de Rodolfo Walsh. El escritor del género confronta la versión oficial y ofrece una explicación compensatoria. "Podemos decir que aquí se establece un lugar para el escritor: establecer dónde está la verdad".⁴⁴ Además, el género capta el discurso social: "pequeñas historias, microrelatos, testimonios que circulan" y establece la tensión entre el relato del estado y el relato popular. Ese duelo de interpretaciones procura desenmascarar la manipulación del Estado poniendo en juego las tensiones entre "novela y periodismo, entre novela y relato de no ficción".

La ficción trabaja sobre esas "verdades sociales" y registra esas narraciones parciales y fragmentarias. Por eso, *Plata quemada* asume los bordes del género no ficción y del policial en procura de un de un secreto. La polifonía de voces resuena como relato alternativo, una puerta entreabierta para que el lector persiga incesante una verdad que está ahí afuera.

⁴⁴ Piglia, Ricardo, *Tres propuestas para el próximo milenio*, Casa de las Américas, La Habana 2000

Capítulo 2

Novelando lo real: *Santa Evita*

En este capítulo me propongo abordar una obra que se mece entre el documento y la ficción y ensaya el desplazamiento de lo real por lo ficticio planteando una serie de problemas y polémicas. *Santa Evita* constituyó un éxito editorial y una proyección editorial que significó su traducción a más de treinta idiomas. La novela mereció efusivas críticas de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes instalando al autor en un lugar destacado en el canon latinoamericano.

El complejo abordaje de la figura de Eva Perón, la comunión del escritor con los popes del *Boom* y la vacilación genérica: novela histórica, reportaje periodístico, documento, repercutieron en la estela crítica. Por eso, las reseñas de los diarios, los trabajos de género y los juicios de la academia se mecen entre entusiasmos y reparos. Félix Luna hace hincapié en su comentario “Una magia de las evocaciones” en el suplemento cultural del diario *Clarín* que *Santa Evita* es una novela y resulta muy difícil marcar las fronteras de la ficción de lo que realmente ocurrió.

Con singular fervor, el diario *La Nación* ofrece la interpretación de dos escritores canónicos. Mario Vargas Llosa señala en su artículo “Placeres de la necrofilia” que *Santa Evita* es una biografía, un mural político, un reportaje, un documento histórico y un radioteatro tierno y conmovedor. Por su parte, Carlos Fuentes hace foco en su reseña “*Santa Evita*” en la construcción del texto que emula los procedimientos de Orson Welles en *El ciudadano Kane*: la madre Juana, el embalsamador, el mayordomo y el resto de los testimonios intentan la reconstrucción de una vida.

Los estudios de género⁴⁵ despliegan su mirada sobre la novela problematizando el vínculo entre Historia y literatura.. Así, Olga Kaplán plantea en su artículo “El problema de la verdad en la nueva novela histórica, la obra de Tomás Eloy Martínez” que Santa Evita no es ciertamente una novela histórica. Con un criterio más abarcador la llama novela de interpretación histórica o novela híbrida pues la mezcla de elementos de muy distinto características que encontramos en ella: el texto propone elementos del cine, de la Historia, del psicoanálisis que conviven con una rigurosa investigación documental.

Ahora bien ¿cuál es el rol del sujeto que repone los acontecimientos? Diana Salem indica en su trabajo: “Historia y testimonio. Reflexiones sobre la obra de Tomás Eloy Martínez” que la idea de verdad plantea el problema de la función del escritor dentro de la narrativa testimonial. El autor se transforma en mediador entre el contexto histórico previo: fotos, grabaciones, documentos y la reelaboración de la experiencia a través del lenguaje.

¿Cómo hay que leer esta obra? Eludiendo cualquier lógica binaria, Roberto Ferro⁴⁶ plantea una matriz borrosa en base a la multiplicidad de géneros que se observan en el texto: una crónica de las peripecias del cadáver, una intriga policial, un relato autobiográfico, una investigación periodística.

Desde otra óptica, la mirada académica asocia la novela a los fastos del *Boom* con su entramado mágico y barroco. En esta línea, Claudia Román y Claudio Santamarina destacan en “Absurdo y derrota, Literatura y política en la obra de Osvaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez”⁴⁷ la vacilación de la obra entre el gesto de denuncia y el desborde irracional que celebra la serie de milagros atribuidos a Evita por el fervor popular.

⁴⁵ La revista *Alba de América* dedica el volumen 17 a los nuevos procedimientos de reescritura de la historia y la literatura

⁴⁶ Ferro, Roberto, “Santa Evita de T.E Martínez. La verdad de la ficción” en *El lector apócrifo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998, Pág. 300

⁴⁷ *Historia crítica de la literatura argentina volumen 11: La narración gana la partida*, Buenos aires, Emece Editores, 2000, Directora del volumen Elsa Drucaroff

Así, *Santa Evita* coquetea con el relato *de no ficción* y con el realismo mágico. Tomás Eloy Martínez establece un lugar de autoridad: el nombre del autor se mezcla con los nombres de la historia política argentina proponiendo un guiño al lector. La lectura crítica enfatiza el vínculo del escritor con narradores como Carlos Fuentes y Vargas Llosa en su voluntad de representar la totalidad del mundo. *Santa Evita* puede leerse como una versión local del realismo mágico en donde subyace el fantástico político. Hay que señalar que en el mismo volumen, Horacio González detecta en su artículo "El boom: rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina" que la obra es un paso adelante en la producción del autor. *Santa Evita* participa de los aires trágicos del realismo mágico pero asume tópicos de la narrativa policial más politizada.

Siempre interesa el examen de un árbitro cultural. Precisamente, una revista emblemática como *Punto de Vista* dedica el número 58 a revisar la producción de textos que examinan el pasado. Hugo Vezzetti destaca en su artículo "El cuerpo de Eva Perón", que en *Santa Evita* los testimonios y precisiones documentales sirven como telón de fondo a las obsesiones del narrador. Anahí Ballent rescata en "Eva Perón, los equívocos de la biografía" que la obra de Tomás Eloy Martínez indaga en los aspectos menos revelados de la biografía de Eva y exaspera las facetas más morbosas de las peripecias del cadáver. El libro recrea un tema tratado en otro contexto por Rodolfo Walsh.

Como se ha señalado en el capítulo anterior, Alejandra Laera plantea una sugerente interpretación de los procedimientos de Tomás Eloy Martínez. El escritor diseña lo testimonial como si fuera una ficción brindando una estrategia que juega con las expectativas de los lectores. El riesgo de novelar los acontecimientos abre camino a la indeterminación posmoderna. Laera enfatiza en que el peso de la tradición literaria en la novela y la herencia del género testimonial se observa en el encuentro Walsh - Martínez en *Santa Evita*.

La presencia del autor de “*Esa mujer*” sólo persigue una ilusión referencial sobre la base de nombres y hechos. Una operación que entraña el peligro de vaciar el signo político del cuento de Walsh y sumirlo en la ambigüedad.

Merece destacarse la lectura de Elsa Drucaroff pues aporta ribetes polémicos sobre una vieja discusión: el éxito de ventas y la mirada académica

“Tomás Eloy Martínez notable constructor de crónica histórica cruzada con ficción que cometía además el pecado de escribir una lectura muy entretenida (fácil de leer en el mejor sentido) de plantear preguntas inquietantes y arrasar con las ventas, fue despreciado por buena parte de la academia pero aplaudido por Noé Jitrik y críticos de mi generación que se formaban a su vera”⁴⁸

De este modo, la crítica pone en juego los elementos que complejizan la escena de lectura de *Santa Evita*. El texto plantea una relación pendular entre el discurso literario y la investigación documental consumando una estrategia que confunde las fronteras de ficción-no ficción. El énfasis de la crítica- Salem, Laera-, en los gestos y procedimientos del autor parece reafirmar que el género es el resultado una construcción producto de la perspectiva de alguien que enuncia, testimonia y construye. La matriz híbrida y la multiplicidad genérica sugieren otro paradigma de representación en donde múltiples discursos contaminan el tejido no ficcional.

El carácter posttestimonial – siempre resulta una tentación el uso del prefijo post - que se adjudica a la narrativa del autor indica otro posicionamiento respecto al umbral de los años sesenta y setenta. Los desplazamientos en las certezas éticas en la lucha por el poder signan este proceso. Prefiero pensar que Martínez mitiga el énfasis en las denuncias para dar cuenta de sus obsesiones en torno a lo real. Así, Tomás Eloy Martínez alienta un intento de ficcionalizar la historia mediante precisos protocolos de lectura.

⁴⁸ Drucaroff, Elsa, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Editorial Emecé, 2011, Pág. 80

Ficciones verdaderas

Para comprender el escenario que propone *Santa Evita* es necesario relevar el arsenal teórico del autor. Tomás Eloy Martínez plantea una propuesta en donde esgrime una reflexión sobre la escritura y sus dilemas en torno a lo real. *Ficciones verdaderas* es una antología de escritores canónicos- Shakespeare, Melville, Gabriel, García Márquez, Borges- entre otros en donde Martínez traza en su prólogo una fórmula narrativa: toda ficción es reelaboración de algo real y ese gesto de apropiación sirve para iluminar los acontecimientos.

Las ficciones verdaderas suponen un oxímoron que delata que en el origen de todo relato hay un hecho real. El título emula la categoría acuñada por Mario Vargas Llosa: “la verdad de las mentiras”. Existe una historia secreta que sólo la literatura puede contar. El racconto de autores ilustres representa una alianza simbólica que traza un linaje y destaca una estructura que pone en crisis el cruce entre realidad y ficción.

Por eso, resaltan los conceptos de simulacro e ilusión referencial que apuestan a delimitar un espacio que se presenta como múltiple e inasible. A caballo de Blanchot y Barthes, Martínez enfatiza que asistimos a una época en donde la impostura se pretende como verdad y los conceptos de representación y verosimilitud colocan lo verdadero en cualquier parte. Me interesa poner de relieve que la propuesta procura establecer un escenario que no sólo apunta a leer textos clásicos sino en lo fundamental a interpelar la propia obra de Martínez proponiendo un pacto con el lector. El gesto⁴⁹ puede leerse en tandem con operaciones de Borges o Piglia: establecer un arte poética que funcione como ruta de lectura:

”Siempre la veracidad de un texto se establece a partir de un pacto con el lector. De acuerdo con ese pacto, los hechos históricos son como se dice que son, pero suelen resultar insuficientes para describir la realidad. El novelista necesita descubrir otros hechos que la enriquezcan. A la verdad que la historia considera como única posible, le añade otras verdades, abre los ojos y la brújula de los significados hacia todas las direcciones.⁵⁰

⁴⁹ Una estrategia que Martínez confirma en la entrevista con Susana Rosano “En definitiva en Argentina todos caemos en el barroco fúnebre” *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXII, Núm. 215-216, Abril-Septiembre 2006

⁵⁰ Tomás Eloy Martínez, *Ficciones verdaderas*, Buenos Aires, Planeta, 2005 Pág. 19

Percibimos, así, que la ficción es imprescindible para localizar puntos ciegos de lo real y despliega una relación de dependencia con el imaginario de la comunidad que recibe el texto y con el contexto de producción que lo origina. Un evento de la realidad abre una red de posibilidades narrativas. Si en el siglo XIX la divisoria de aguas entre novela y ficción resultaba más clara, en cambio, en la actualidad esa frontera tiende a diluirse. Las ficciones verdaderas ensayan un duelo de interpretaciones entre la ficción y la Historia. El discurso histórico afirma, reordena la realidad y acumula datos para resolver conjeturas. La ficción, en cambio, enfrenta una realidad imprevisible y construye sus propias leyes para ofrecer su versión de los hechos a los lectores.

De este modo, la poética del autor asume los acontecimientos de la historia y revela de qué modo se sitúa en relación con la tradición y el género. Martínez señala que en los textos del nuevo periodismo la realidad adquiere matices pero jamás se transforma en ficción. Ahora bien de qué modo establece su vínculo con el género no-ficción?. El escritor instala su postura en una entrevista con Juan Pablo Neyret:

“Como ya se ha dicho más vez, *Santa Evita* invierte los procedimientos de las novelas de no-ficción de los años 50 y 60 desde *Relato de un naufrago* hasta *A sangre fría*. En aquellos casos se usaban las técnicas de la novela para narrar hechos reales y verificables. En este caso, para crear un efecto de verosimilitud usos las herramientas del periodismo: entrevistas, cartas guiones pero falsos.”⁵¹

Así, es posible aventurar que la técnica periodística persigue una alianza con el lector que accede a un remedo de la verdad. Más allá de los dilemas éticos, la estrategia revela las fronteras permeables que exhibe el género no ficción. *Santa Evita* propone una investigación minuciosa y un tramado documental extenso en donde las zonas ambiguas plantean no sólo un juego de versiones sino también un premeditado primer plano del escritor.

⁵¹ Neyret, Juan Pablo, *Novela significa licencia para mentir 2002*, *Espéculo*, *Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2002

Primer Plano

Santa Evita narra el prolongado itinerario del cadáver de Eva Perón. Luego de su muerte, el General Perón contrata los servicios del médico español Pedro Ara para que su cuerpo sea embalsamado. Con la caída del gobierno peronista el cuerpo de Eva queda en manos de la revolución Libertadora, que pretende deshacerse de él debido al riesgo latente que entraña. El Coronel Moori Koenig asume la misión de tutela tras una disputa con el doctor Ara y la madre de Eva, Juana Ibarguren. Los planes se complican por una lógica perversa: existen tres copias del cuerpo hechas en cera.

Así, la operación de ocultamiento se ve afectada por múltiples desplazamientos y accidentes que devienen en el derrumbe de Moori Koenig. A fines de 1989, el narrador recibe una llamada telefónica de un coronel de inteligencia quien revela la historia. El relato del periplo del cadáver convive con pormenores inéditos de la biografía de Eva. Hay que agregar que Gabriel García Márquez⁵² lector del manuscrito original advierte tres instancias narrativas: la historia del cadáver, la historia de los puntos ciegos de la vida de Eva Perón, y la historia de la escritura. Por eso, el texto aclara que lo que un principio iba a ser un relato biográfico sobre Eva titulado *La perdida* se revela como insuficiente para indagar los márgenes de la Historia.

Me gustaría llamar la atención sobre la apertura del libro. La novela comienza con un narrador en tercera persona hasta la irrupción de la figura del autor que se presenta como alguien que despliega una narración basada en un arduo trabajo de investigación. El escenario subraya una auto reflexión sobre el proceso de escritura y las zonas grises que el discurso histórico no puede develar involucrando al lector en las dificultades que conlleva el relato.

⁵² En Neyret, Juan Pablo, *Novela significa licencia para mentir*

El género *de no-ficción* pone en juego las categorías de sujeto y verdad. El proceso de subjetivación ofrece la mirada del periodista y narrador de los acontecimientos. Tomás Eloy Martínez despliega como sujeto de enunciación su versión de los hechos poniendo en crisis escritura y género:

“Reaprendí la escritura, mi oficio, con fiebre adolescente. ¿Santa *Evita* iba a ser una novela? No lo sabía y tampoco me importaba. Se me escurrían las tramas, las fijezas de los puntos de vista, las leyes del espacio y de los tiempos. Los personajes conversaban con su voz propia a veces y otras con voz ajena, sólo para explicarme que lo histórico no es siempre histórico, que la verdad nunca es como parece”⁵³

Es por eso que el sujeto que narra se ofrece en primer plano, confronta su versión, recopila testimonios, reconstruye la historia. Observador y partícipe se instala dentro del contexto histórico narrado ofreciendo la garantía de un individuo que puede captar el sentido de la experiencia. Estamos pues ante un juego de convencimiento que estalla en el texto entre el sujeto empírico y el sujeto de enunciación proponiendo diversos roles para el autor: periodista, investigador, detective, viajero o sujeto autobiográfico.

En realidad no es difícil suponer que la operación alienta la interacción de lo público y lo privado con el objeto de obtener un tono familiar que persuada al lector de la veracidad de la experiencia. Así, Tomás Eloy Martínez pone en juego un yo que opera como testigo de lo real y legitima la narración a partir de múltiples entrevistas con testigos y uso del material documental. Básicamente, el gesto apunta a colocarse en el centro de la escena mediante el uso de la primera persona que refuerza la presencia del autor y garantiza la fiabilidad de los enunciados. Por eso se urde un campo léxico en donde resuenan: “encontré”, “leí”, “me contó la historia”, “pasé varias semanas en los archivos”, “los documentos que he examinado”, “apuntes de los que tengo copias”

⁵³ Martínez, Tomás, Eloy, *Santa Evita*, Buenos Aires, Planeta, 1995, Pág. 65

Podría señalarse que la construcción de Martínez como autor y personaje que puede brindar una sólida versión sobre los acontecimientos se edifica a partir de sus libros sobre el peronismo: el relato “Perón sueña con la muerte” perteneciente a *Lugar común la muerte, La novela de Perón y Las memorias del general*. Sus entrevistas con Perón en la revista *Panorama* en los años setenta constituyeron un suceso. Hay que destacar que el historiador Joseph Page⁵⁴ adoptó parte de esa información para elaborar su biografía sobre el líder.

La novela de Perón -aludida en *Santa Evita*- ofrece el germen del sujeto que participa de los hechos narrados. El recurso de la autobiografía exaspera el proceso de persuasión con el lector. El periodista Tomás Eloy Martínez desdoblado en Zamora su alter ego, se erige como testigo de la historia:

“Voy a seguir contándole todo en primera persona porque ya es hora de que las máscaras escriba para. Como los actores representando ayer a un guapo del 900 y anteayer a Perón. Por una vez voy a ser el personaje principal de mi vida. Quiero contar lo no escrito, limpiarme de lo no contado desarmarme de la historia para poder armarme al fin con la verdad”⁵⁵

Ese larvado personaje-testigo que entrevista a Perón, muda en *Santa Evita* en actor de la historia que participa de los sucesos y se identifica hasta el paroxismo con el objeto de investigación. Me detengo en el capítulo dos porque opera como disparador de la novela. La referencia a Walsh abre el sendero de la investigación. Martínez interroga a la esposa e hija del Coronel Moori Koenig en torno a la veracidad del relato “Esa mujer”. Además, se insinúa el paralelo entre el Coronel del cuento y el detective Lonrott del cuento de Borges “La muerte y la brújula”. La viuda de Moori Koenig sutura ficción y realidad:

“Lo de Walsh no es un cuento- me corrigió la viuda-.Sucedió. Yo estuve oyéndolos mientras hablaban. Mi marido registro la conversación en un grabador Geloso y me dejó los carretes. Es lo único que ha dejado”.⁵⁶

⁵⁴ Page, Joseph., *Perón, una biografía*, Buenos aires, Javier Vergara, 1984

⁵⁵ Martínez, Tomás, Eloy, *La novela de Perón*, Buenos Aires, Planeta, 1991, Pág. 262

⁵⁶ Id, Pág. 57

Esa fuerte intervención de la figura del autor se ve reforzada con la presencia de Rodolfo Walsh en el texto: el cuento “Esa mujer” se despliega como texto esencial que nutre a *Santa Evita*. Así, los sedimentos del cuento de Walsh disparan el enigma: pasajes notables del relato como el jardín, la lluvia incesante y el cinturón franciscano que rodea a la difunta funcionan como indicios. La escena marca el tono policial de la novela y unge a Tomás Eloy Martínez como el investigador que intentará develar el misterio. Si bien se mira, Martínez se coloca en relación especular con el periodista-detective del relato de Walsh, pues asume la tarea de develar las preguntas que quedan sin respuestas. La utilización del ilustre precursor otorga crédito a la empresa y autoridad literaria a la escritura.

En esta línea, el encuentro del autor⁵⁷, Walsh y su mujer Lilia en París consagra una de las instancias más provocadoras de la novela pues la escena se mece entre el tributo al escritor y la exaltación de la figura de Martínez. Walsh plantea en la narración que el cadáver de Eva Perón se encuentra oculto en el jardín de la embajada argentina en Bonn. El texto explora la posibilidad de continuar la búsqueda del cuerpo. Martínez decide seguir con firmeza esa pista en tanto Walsh renuncia. La referencia al escritor resulta crucial pues se instala en el mundo narrado y confirma su alejamiento de la investigación con una sentencia que corrige a su propia ficción. ¿Efectivamente el dialogo sucedió así? El lector debe hacerse cargo de lo que ha ocurrido allí:

- Vayamos a buscar el cuerpo – me oí decir -. Salgamos para Bonn esta noche
- Yo no – dijo Walsh - . Cuando escribí “Esa mujer”me puse fuera de la historia. Ya escribí el cuento. Con eso he terminado
- Escribiste que un día ibas a buscarla, Si la encuentro, dijiste, ya no me sentiré más solo. El momento ha llegado
- Han pasado diez años- me contestó -. Ahora estoy en otra cosa⁵⁸

⁵⁷ Martínez asegura a Juan Pablo Neyret que el encuentro existió y se establecieron planes para la búsqueda del cadáver.

⁵⁸ id, Pág. 306

El autor devenido investigador ensaya una serie de posibilidades: retornar con el cuerpo o entregárselo a Perón en Madrid. La obsesión necrofilica cifra la escena pues el cuerpo de Eva deviene en oscuro objeto del deseo. En una estrategia que no parece inocente, el primer plano de Martínez difumina la talla de escritor de Walsh. El pasaje parece confirmar el malestar de Alejandra Laera: aquellas marcas referenciales ausentes en el relato de Walsh aparecen develadas en *Santa Evita*. Tiendo a creer que el afán novelesco y el proyecto personal que hace foco en la figura del autor desbordan la investigación periodística. En esta línea, a Martínez le interesan los matices que proponen los textos ficcionales de Walsh y se distancia de su obra periodística. En entrevista con Nora Domínguez plantea las diferencias de proyectos estéticos:

“Mi operación es inversa a la de Walsh. Walsh usa todos los recursos de la novela para una investigación periodística que en su caso deriva en sendas denuncias. Esto es importante porque elimina del texto la ambigüedad propia de lo novelesco; sin ambigüedad no hay carnalidad novelesca en los personajes. Y Walsh en tanto trabaja sobre la denuncia tiene que trabajar sobre el bien y el mal. Son textos clara y admirablemente maniqueos”⁵⁹

La respuesta ilustra sobre las operaciones de escritura y la trayectoria del autor en relación al género. Martínez ensaya en una de sus primeras obras *La pasión según Trelew*, la épica de los años sesenta y setenta. Alejado de toda neutralidad política, el texto desenmascara el discurso oficial con estrategias cercanas a Walsh. En efecto, sólo basta recordar las encendidas palabras del prólogo – “La primera intención de este libro es desafiar esa impunidad”⁶⁰, y el coro de voces de militantes y familiares que reconstruyen la masacre. En contrapartida, *Santa Evita* puede leerse como una revisión del género que alienta otra relación para el estatuto sujeto-verdad. La ambigüedad novelesca de la historia sobrevuela la matriz documental poniendo en escena a personajes que se transforman en espectros de lo real.

⁵⁹ Domínguez, Nora “El cuerpo de Eva es el cuerpo de la Argentina”, Pagina 12, 1997, Pág. 30-31

⁶⁰ Martínez. Tomás Eloy, *La pasión según Trelew*, Granica Editor, 1973, Pág. 14

Espectros de lo real

El cuerpo de Eva Perón marcó a fuego la historia argentina. Tras el triunfo de la revolución Libertadora en 1955, se montó una operación de ocultamiento que rozó la leyenda. Los debates sobre el destino del cadáver pueden leerse como sentencia admonitoria de futuros crímenes perpetrados por los militares. Así, se contempló la posibilidad de arrojarlo al mar o incinerarlo. Devenido en verdadero asunto de Estado, se optó por arrebatar el cuerpo embalsamado a la GGT con el objeto de impedir que el edificio de la calle Azopardo se transformara en un lugar de culto y devoción popular.

Se trata, pues, de que el acto criminal del Estado despliega fantasías y recelos. El cuerpo de Eva conjura los fantasmas de sedición y relega a Perón a un segundo plano. La novela explora los dilemas del poder que imagina motines en las fábricas y procesiones populares en torno al objeto de veneración pues se transforma en una suerte de fetiche que pervive más allá de la muerte.

El vicepresidente convoca al militar encargado de la misión y ordena la desaparición del cuerpo que estaba en manos del embalsamador. Así, el Coronel Carlos Eugenio de Moori Koenig jefe del servicio de inteligencia asume el desafío. El personaje es una suerte de hilo conductor que expone las estrategias de representación en la novela. Bajo la lógica del espionaje se alienta una teoría del conflicto basada en dos fenómenos:

“El coronel Carlos Eugenio de Moori Koenig dictaba en la escuela de inteligencia del ejército su segunda clase sobre la naturaleza del secreto y el uso del rumor.”El rumor”estaba diciendo es la precaución que toman los hechos antes de convertirse en verdad. Había citado los trabajos de William Stanton sobre la estructura de las logias chinas y las lecciones del filósofo bohemio Fritz Mauthner sobre la insuficiencia del lenguaje para abarcar la complejidad del mundo real.”⁶¹

⁶¹ Id, Pág. 17-18

Advertimos, entonces, que el secreto y el rumor cifran el espacio de *Santa Evita* constituyendo un filón narrativo que sostiene la trama. Hay que decir que el secreto marca las diferencias sociales y pone en crisis el anhelo de una sociedad armónica. Unos saben y otros ignoran estableciendo la atracción y el rechazo como dos fuerzas que disputan la circulación del secreto. Cada sociedad regula los grados del saber y desconocimiento necesarios para establecer relaciones en un contexto histórico determinado. Así, el secreto deviene en una suerte de motor invisible que hasta ciñe la vida privada: ¿es posible revelarlo todo sin afectar el encanto y la fantasía? De este modo, se establece un evento que afecta los vínculos íntimos y los asuntos de Estado estableciendo un escenario en donde la palabra y el silencio libran una contienda dinámica a través del lenguaje.

En esta línea, el secreto⁶² se configura como un juego del lenguaje que circula mejor oralmente en base a tácticas y estrategias. Esto significa que se disuelve el imaginario de una bóveda infranqueable que preserva un saber oculto. Por el contrario, el secreto se mueve, muta, desplaza en una disputa que se establece en la comunicación y confirma la ambigüedad de los enunciados y la potencialidad de lo no dicho. Digamos también que el factor tiempo determina una red inagotable de sentidos que se bifurcan y resulta ardua su reconstrucción. Entonces ¿dónde queda lo hay que descubrir?

Los enunciados contradictorios y las categorías de ser y parecer se revelan como estrategias en la novela. Las máscaras los disfraces y las duplicidades del lenguaje someten la investigación y ciñen las prácticas entre los individuos. Me seduce la definición de Greimas⁶³ pues roza la índole del secreto: *lo que es y no parece* y lo relaciona con la mentira *lo que parece y no es*.

⁶², Paolo Fabbri, sugiere estas variantes en “El tema del secreto” en *Tácticas de los signos*,

⁶³ El cuadrado de veridicción de Greimas señala: algo que “es” y “parece” resulta /verdad/, algo que “parece” y “no es”, /mentira/, algo que “no es” y “no parece”, /falsedad/ y algo que “es” y “no parece”, /secreto/

Interesa examinar esta lógica del camuflaje en el libro. El embalsamador Pedro Ara despliega un mecanismo complejo que alienta el conflicto pues se simula lo que no es y se disimula lo que es: existen tres copias de Eva hecha de cera y vinilo que no se pueden distinguir del cadáver auténtico. Esto nos conduce a un juego de sosías que resulta productivo.

La novela da cuenta de la tensión entre el original y la copia mediante un duelo de interpretaciones. Según el diario del doctor Ara, el coronel Moori Koenig colocó el cuerpo en un ataúd de la GGT y meses más tarde el médico recibió un llamado anónimo que confirmaba que los restos de Eva habían sido trasladados a otro país. En cambio, en la versión de Aldo Cifuentes, quien fue el último confidente del militar, se sugiere que el coronel llega a la GGT acompañado de tres oficiales del servicio de Inteligencia con el objeto de enterrar las copias en lugares distintos. El narrador avala la versión de Cifuentes y advierte de qué modo la mecánica de la proliferación afecta a la escritura:

“Ya que ahora se abre un delta intrincado de historias, voy a tratar de ser conciso. En una orilla está el relato de los cuerpos falsos (o copias del cadáver); en la otra, el relato del cuerpo real. Hay por suerte, un momento en que los caminos se despejan y queda una sola historia en pie, que engece o anula a las demás.”⁶⁴

El coronel Moori Koenig monta el secuestro sobre un cadáver que se configura incierto e itinerante. En la febril imaginación del conspirador, la multiplicación del cuerpo favorece los planes de inteligencia pues cuantas más pistas obtenga el enemigo más fácil será eludirlos. En este escenario, el secreto no debe ponerse aparte sino crear confusión para que sea apartado”. Así, el militar desobedece las instrucciones de sus mandos y somete los restos de Eva y sus clones a una compleja travesía por Buenos Aires. La primera copia se entierra en el cementerio de la Chacarita bajo el nombre de María de Magaldi, la segunda en el cementerio de la iglesia de Olivos y la tercera en Flores.⁶⁵

⁶⁴ Id, Pág. 170

⁶⁵ Martínez despliega versiones contradictorias. En entrevista con Delia Maunás confirma que la madre de Eva habló de tres copias, en cambio, en el reportaje con Neyret, afirma que las copias son una invención que justifica la locura de Moori Koenig. En la novela señala en nota al pie: “ Nunca vi las copias, pero puedo imaginarlas”

El cuerpo original consuma un itinerario infernal en una frustrada incursión por el palacio de Aguas públicas, reside en depósitos militares en la calle Sucre, se oculta tras la pantalla del cine Rialto hasta su afincamiento en el altillo de la casa del mayor Arancibia. El trayecto es acompañado con un complejo tramado de informes, diarios, y evaluaciones oficiales. Contra la política del secreto y su mecánica de restricción se disemina el rumor como instrumento del discurso popular:

“al reparo de las chapas encendieron fuego y esperaron. Habían oído que Perón iba a volver de su exilio esa noche en un avión negro y que aparecería otra vez en el balcón de la Plaza de Mayo. Evita estaría a su lado iluminada en una caja de cristal. Los chismes eran contradictorios. También se decía que el ejército iba a enterrar el ataúd junto al de San Martín en la catedral. Y que la marina pensaba dejarlo dentro de un bloque de cemento en una fosa oceánica. El rumor que más se repetía era el que los había reunido allí: Evita sería exhumada de su panteón en la GGT y entregada solemnemente al pueblo para que la cuidara y velara, tal como se leía en su testamento”⁶⁶

Así, la propagación oral configura el rumor y lo confirma como un espacio en permanente expansión que conjura sentimientos encontrados: temor, hostilidad, ansiedad. Los rumores⁶⁷ pueden basarse en la verdad pues su característica fundamental es que se trata de una información que el poder no controla. También pueden leerse como la expresión de un grupo que expresa una suerte de mensaje latente. En esta línea Carl Jung⁶⁸ distinguía entre los rumores ordinarios que respondían a alguna forma de reacción individual y los rumores visionarios que expresaban necesidades colectivas.

Habría que decir que la novela da cuenta de ambas vertientes. Así, el rumor se erige en respuesta al disimulo de los canales oficiales y también como una interpretación emocional de los acontecimientos. Las especulaciones se urden sobre locaciones reales como Plaza de Mayo, La Catedral y el edificio de la GGT y conviven con el mito del avión negro⁶⁹ que alberga la ilusión popular con el retorno de Perón al poder. Ambas representaciones cifran la épica del rumor en tiempos de crisis.

⁶⁶ Id, Pág. 165

⁶⁷ Kapferer ensaya esta disyuntiva en *Rumores*, Emece, 1988

⁶⁸ citado en Ritter, Michael, *El rumor: un análisis epistemológico*, 2001

⁶⁹ *El avión negro*, obra de teatro escrita por Cossa, Rozanmacher, Somigliana y Talesnik, recrea ese relato mítico

Junto al fenómeno del rumor se instala otro género cercano: el anónimo. Una práctica discursiva que borra el nombre del autor y se constituye como amenaza:

“Otra sorpresa sobrevino al amanecer siguiente. Sobre la calle, bajo los estribos del camión, ardían dos velas altas, torneada. Las apagaba la brisa y la llama renacía sola tras una rápida chispa. El coronel ordeno que las retiraran enseguida, pero ya entrada la noche, había otra vez flores esparcidas bajo el chasis, junto a un racimo de candelas que exhalaban luces apenas visibles, como deseos. Junto a la caja se arremolinaban unos toscos volantes mimeografiados, con una leyenda explícita: *Comando de la venganza*. Y al pie: *Devuelvan a Evita. Déjenla en paz.*”⁷⁰

El anónimo plantea una enorme fuerza para presionar al destinatario y establece un combate subrepticio. Se entroniza en el discurso como un poder omnímodo que acecha a la víctima. Esa acción perturbadora instala un clima intimidatorio que se expande continuamente:

“Advertí en el cajón una hendidura o marca efectuada con navaja, en forma de media luna o letra ce, y a la derecha una raya diagonal, cuyo extremo inferior llegaba a la base de la ce, y que quizá sea una letra sin terminar: ¿Comando de la Venganza? Galarza y Fesquet suponen que las hendiduras son raspones causales. Arancibia, en cambio, coincide con mi opinión: la Difunta ha sido detectada.”⁷¹

¿Qué es la paranoia? La exacerbación de un conflicto aún cuando no exista. Configurada como categoría psicoanalítica⁷², la paranoia supone un delirio persecutorio en el que el sujeto percibe amenazas y odio del mundo exterior. La relación con las personas y las cosas se vuelve hostil pues la realidad se puebla de elementos anormales. Se instala una proyección del fin del mundo que es reflejo de la catástrofe interior. El libro despliega el mecanismo paranoico con múltiples señas: se instala la duda sobre las copias⁷³ enterradas, los conspiradores insinúan que el cuerpo cambia de posición cuando está solo, se asocia la sublevación del General Valle con el Comando de la venganza.

⁷⁰ Id, Pág. 208

⁷¹ Id, Pág. 257

⁷² Freud, Sigmund, *El mecanismo paranoico*, Obras completas volumen 11, Buenos aires, Siglo XXI, 2013

⁷³ La inserción en la novela del cuento de Borges "El simulacro" exagera la dinámica de la repetición

Estamos ante un relato que vira hacia un fondo oscuro pues la paranoia ronda la demencia precoz. El mayor Arancibia oculta el cuerpo en su casa. La fascinación que ejerce el cadáver desata un presunto acto de necrofilia instalando un escenario que sella la complicidad con el horror: el oficial dispara a su esposa cuando se entromete en un ritual con el cadáver. Así, la novela pivotea sobre el costado irracional muestra y de que modo los conspiradores destruyen a las personas amadas y se ven aislados del mundo exterior desplegando una mecánica que disuelve el instinto de sociabilidad. El coronel oculta el cuerpo en su despacho estableciendo una ceremonia secreta pues entabla un dialogo imaginario con los restos de Eva. Las diatribas instalan una perversa nominación: Persona. El sustantivo conjura una existencia imposible:

“- Sos una mierda- le dijo el coronel-.Por qué te fuiste tanto tiempo.
Sentía amargura: un sollozo inoportuno le trepaba por la garganta y no sabía como detenerlo.
-¿Te vas a quedar, Evita?- le pregunto-¿Vas a obedecerme?
El brillo azul de las profundidades de Persona parpadeó o él creyó que parpadeaba
- ¿Por qué no me querés?-le dijo-.Qué te hice. Me paso la vida cuidándote”⁷⁴

El aura siniestra de la escena confirma los delicados márgenes de la paranoia y anticipa la catástrofe. Los excesos del coronel originan su destierro a la Patagonia. El confinamiento de Moori Koenig está signado por la preservación del secreto y los destellos de la sospecha. Las fichas del servicio de inteligencia ocultan información que sólo un iniciado puede descifrar. El secreto se oculta tras una compleja madeja de criptogramas. Así, la novela juega con una verdad que se desliza en intersticios por donde se fuga el sentido:

“Desplegó las fichas del Servicio sobre el catre y les echó una ojeada: era difícil que, aún leyéndolas, alguien pudiera descifrar lo que decían. Las había escrito con una clave simple, casi primitiva, pero si no se conocía la frase que permitía el acceso, el sentido se evaporaba.”⁷⁵

⁷⁴ Id, Pág. 279

⁷⁵ Id, Pág. 286

Hay que tener en cuenta que los papeles del coronel desnudan la fabulación militar y el desempeño de un secreto que se esconde entre documentos encriptados y que alienta la construcción de un código inviolable. La novela despliega la lógica del Estado en donde el problema del control de la información es fundamental. El aumento de los documentos secretos produce una proliferación de claves y lenguajes cifrados. Burocracia y secreto operan en permanente expansión.

La Marina exhuma las copias enterradas y las envía al exterior del país. La primera sale rumbo a Lisboa, la segunda rumbo a Róterdam y la última copia a Hamburgo. La operación revela no sólo las pujas militares sino también el funcionamiento delirante del Estado. La copia subvierte al original vaciándolo de significado. El cadáver parece transformarse en un prisma que refracta las ideologías y que sólo certifica la amoralidad del poder. Una zona en donde el texto deja entrever el tramado de saber y no saber en donde descansa la sociedad secreta. Los signos de pertenencia y los roles de los iniciados se revelan complejos.

Como vemos hay una narración que nos llena de vacilaciones. El coronel ignora la operación de Alemania y viaja a Hamburgo. Localiza la réplica en un escaparate del barrio de los placeres y la traslada a Bonn. Finalmente entierra el cadáver en Eischtatt, una localidad situada al sur de Alemania. De regreso en Buenos Aires conoce la verdad:

“-Murió sin saber, entonces, que no había enterrado a Evita sino a una de las copias.
- No. Le dijeron todo. Fueron crueles con él cuando llegó a Buenos Aires, estaban esperándolo Corominas, Fesquet y un ministro del ejército. Se lo llevaron a una de las oficinas del aeropuerto y ahí le avisaron que había caído en una trampa. Al principio Moori Koenig perdió la compostura. Casi se desmaya. Después decidió no creerles. Esa convicción le dio ánimo para seguir viviendo.”⁷⁶

⁷⁶ Id, Pág. 363

La escena sugiere los estrechos márgenes en que transcurre el secreto pues los juramentos de fidelidad entrañan los riesgos de traición. Lo que interesa no es tanto la ontología del secreto (su estrategia de verdad) como su fuerza retórica, su capacidad de persuasión. Contra el imaginario popular que concibe al secreto como algo situado en el espacio, delimitado en un tesoro, caja de caudales o cualquier barrera de protección, en cambio, resulta crucial su ubicación en el tiempo. La constancia escrita ya no sostiene a los documentos secretos pues son destruidos. Lo que está en juego es el sentido pues nunca aparece en su lugar. Un imperceptible cambio en el mensaje, un desliz en el lenguaje, somete el secreto a un viaje incesante pues la revelación al tiempo que descubre una cosa, esconde otra.

Al final de la novela, se devela la génesis del relato. En 1989, Tomás Eloy Martínez recibe el llamado del coronel Corominas quien ofrece la reposición de la historia completa para que el narrador cuente la verdad sobre el itinerario del cuerpo de Eva Perón. El encuentro del periodista-investigador y los victimarios mima los clisés del género policial: el escenario del bar, la mesa junto a la ventana, el clima de nervios y expectación. El aire conjetural impregna el pasaje. El Coronel Corominas desmiente la versión sobre el cuerpo de Eva⁷⁷ que Martínez ofrece en *La novela de Perón*:

“-Esas son palabras insistió - Corominas -. A mí no me convencen. Lo único que vale son los hechos y una novela es, después de todo, un hecho. Pero el cadáver de esa persona nunca estuvo en Bonn. Moori Koenig no lo enterró. Ni siquiera pudo saber donde estaba.

- A lo mejor tenía una copia y creía que era el verdadero – arriesgué – Habían aparecido artículos que aludían a copias desparramadas por el mundo.

- No hubo copias – dijo Corominas.- Hubo un solo cuerpo. Lo enterró el capitán Galarza en Milán y desde entonces estuvo ahí hasta que yo lo recuperé⁷⁸

⁷⁷ El historiador Joseph Page consigna en su libro sobre Perón la versión de Martínez: el cadáver de Eva estuvo en Bonn

⁷⁸ Id, Pág. 389

La novela exagera la ambigüedad y parece deslizar un interrogante: cuando alguien revela algo ¿qué es lo que oculta? El título de propiedad de la tumba de Eva en poder de Corominas funciona como aval que cuestiona la versión de las copias del cadáver. El documento desgastado por el tiempo tiene la fecha vencida instalando una prevención sobre las maquinaciones laberínticas de los servicios de inteligencia.

El narrador se distancia de la versión oficial, y propone otro relato de los hechos. El entramado de documentos, fuentes, testigos plantea una historia en donde sobrevuelan los enigmas: ¿existieron las copias del cadáver? ¿Qué sucedió con el cuerpo real? ¿El coronel Moori Koenig era un outsider o fue manipulado de modo premeditado? El final de la novela opera como declaración de principios. El tono existencial se debate a mitad de camino entre el escepticismo y la esperanza. Por eso, el narrador declara:

“Desde entonces, he remado con las palabras, llevando a Evita en mi barco de una playa a la otra del ciego mundo. No sé en que punto del relato estoy. Creo que en el medio. Sigo, desde hace mucho, en el medio. Ahora tengo que escribir otra vez”⁷⁹

¿Cómo debe entenderse ese cierre? La intriga persiste esbozando interrogantes irresueltos. En el fondo, como se ve, ese “medio” que postula Martínez entraña una posición equidistante entre periodismo y novela estableciendo una puesta en abismo de su poética. Una máquina literaria que exagera esa mixtura y en donde verdades y mentiras se difuminan. También podría pensarse en la puesta en escena de un reto y la celebración de una estrategia en donde el secreto se configura como motor del relato pues la eventual revelación no lo resuelve sino que lo desplaza confirmando la existencia de nuevos misterios.

⁷⁹ Id, Pág. 391

Réquiem por una mujer

Con singular tenacidad, el texto indaga en los puntos ciegos de la biografía de Eva Perón: el episodio de la renuncia a la vicepresidencia en 1951, los meses en que desaparece de la escena pública en 1943, el encuentro con Agustín Magaldi en Junín y un tramo de la infancia cuando visita al padre. El proceso de reconstrucción se trama sobre voces habitualmente marginadas estableciendo una contracara del discurso histórico:

“Llevado por esa sed hablé con la madre, el mayordomo de la casa presidencial, el peluquero, su director de cine, la manicura, las modistas, dos actrices de la compañía de teatro, el músico bufo que le consiguió trabajo en Buenos Aires. Hablé con las figuras marginales y no con los ministros ni aduladores de su corte, porque no eran como Ella: no podían verle el filo ni los bordes por los que Evita siempre había caminado. La narraban con frases demasiado bordadas. Lo que a mi me seducía, en cambio, eran sus márgenes, su oscuridad, lo que había de Evita de indecible.”⁸⁰

La novela emula los procedimientos de *Ciudadano Kane* ofreciendo un lánguido coro que pone en escena las paradojas de Eva. La estructura oral se ensambla mediante testigos que reponen datos de la esfera íntima por su vínculo con el personaje. Los recuerdos y las emociones funcionan como elementos que exacerban el hilo anecdótico pues la memoria y la imaginación se conjugan para reconstruir la experiencia vivida. El narrador recopila las diversas voces que aparecen en el texto y reflexiona sobre las dificultades de reproducir el tono y el habla de los testigos pues se tejen sobre la vacilación y el recuerdo.

Hay que tener en cuenta el trabajo deliberado con los nombres propios. Así, el peluquero Julio Alcaraz propone un monólogo que modula un racconto nostálgico por el itinerario fílmico de Eva y su ascenso al poder. Espectador y escucha privilegiado, oye a Perón conminar a Eva a la renuncia a la vicepresidencia pues su cáncer no tiene remedio.

⁸⁰ Id, Pág. 64

Mario Cariño recuerda la tediosa gira por Junín en donde Agustín Magaldi seduce impiadoso a una muchacha de quince años poniendo en entredicho el relato canónico de una Eva que arriba solitaria a Buenos Aires. Emilio Kaufman rememora la confidencia de su amante Mercedes: Eva tuvo un aborto en 1943 que la condujo al borde de la muerte. Juana Iburguren, evoca el candor de su pequeña hija ante la hostilidad de la familia legítima en el velatorio de Juan Duarte.

Conviene evitar una mirada ingenua sobre esta zona de la novela. Ciertamente la recuperación de las zonas inaccesibles de Eva Perón se trama sobre personajes reales e imaginarios como indican los paratextos. En los reconocimientos que se ubican al final de la novela se mencionan agradecimientos a Julio Alcaraz, Mario Cariño y a Olga y Alberto Rudni quienes inventaron el personaje de Kaufman. En sendas entrevistas con Juan Pablo Neyret y Susana Rosano, Martínez escritor devela el juego con el lector y la desestabilización entre historia y ficción. Así, el escritor confirma que pidió autorización a Alcaraz y Cariño⁸¹ para usar sus nombres e inventar los reportajes. El procedimiento anima la construcción de una escena conjetural que procura credibilidad para explorar la ficcionalización de eventos históricos.

La honestidad brutal de Martínez provoca celos y sospechas. Los personajes reales ceden el uso del nombre y devienen personajes de ficción, la certezas dan lugar a la invención. La operación despierta polémicas y coloca en el centro de la atención el montaje de los materiales. La palabra *novela* colocada al pie del libro funciona como paraguas protector y también como una suerte de defensa ética del escritor. El gesto enfatiza en la construcción de una zona de pasaje entre lo real y lo imaginario que subyuga y agrega perfiles insospechados a la historia. La estrategia dispara una pregunta perversa: ¿Cuál es la imagen de Eva que cuenta para nosotros lectores?

⁸¹ La viuda de Mario Cariño Pugliese confirmó al autor de este trabajo que Tomas Eloy Martínez entrevistó a su marido en el piso de de la calle Rosario 204

No confíes en nadie

Santa Evita es una novela que utiliza las técnicas del género *de no ficción* – entrevistas, cartas, grabaciones, testimonios, archivos, diarios íntimos – para crear un efecto de veracidad. Esa operación se sostiene en una investigación en la que conviven fuentes fidedignas y dudosas que instalan una deliberada ambigüedad. En consecuencia, se monta una suerte de quiasmo que alienta la inversión: fuentes documentales son o parecen apócrifas – los cuadernos del coronel Moori Koenig – y relatos ficticios se consagran como verdaderos: el cuento de Walsh “Esa mujer”.

Con sólida frecuencia, el texto ofrece al lector el montaje de los materiales ya que el uso enfático y asertivo de la primera persona se contamina con un discurso conjetural en donde resaltan los modalizadores: “tal vez”, “acaso”, “ciertas fuentes”. El narrador se abisma en los múltiples testimonios y en los documentos acumulados pues se sumerge en las obsesiones de los testigos y las grietas de los archivos.

Los relatos personales surgen al amparo de una escucha fascinada: la viuda del coronel Moori Koenig sugiere que existe una maldición para los que intenten develar el misterio del cadáver de Eva. La naturaleza de los documentos es puesta en jaque: el acta de Casamiento de Perón y Eva está repleta de errores. Los modos de narrar de la historiografía se revelan insuficientes para dar cuenta de la naturaleza de los hechos.

Enfrentamos, así, una zona en donde la novela cuestiona el aparato que legitima biografías y relatos testimoniales. El aluvión documental y el imperativo de recabar los testimonios ajenos parecen poner en crisis el género no ficción revelando límites y posibilidades. Frente a ese dilema se alza otro modo posible de contar la experiencia.

Se trata entonces de una apuesta narrativa que se sustenta en una trama en donde resuenan los ecos de la poética de Martínez: la ficción ilumina el significado de los acontecimientos. Una teoría que postula el uso de la imaginación para captar zonas inalcanzables de la realidad. La verdad se expresa a través del artificio literario. Para confiar verosimilitud a los eventos el escritor ronda los márgenes, los vacíos y los silencios de la historia. Precisamente, sobre las escuetas páginas que el Doctor Ara dedica al secuestro del cadáver de Eva, se despliega la acción de lo imaginario. Las *ficciones verdaderas* se montan sobre la vindicación de la fábula y la credulidad del lector.

Como hemos visto, Tomás Eloy Martínez se coloca en el centro de los acontecimientos constituyendo un escenario de autoridad. Se pulveriza cualquier tono imparcial pues el sujeto autobiográfico es afectado por la experiencia. Los vaivenes de la investigación dejan secuelas en el cuerpo: el narrador sufre una profunda depresión. Así, la escritura despliega un doble movimiento de deseo y decepción. Se ensalzan las posibilidades narrativas-“contra la fugacidad, la letra. Contra la muerte el relato”⁸² y se disuelven las certezas: “la verdad se perdía en un rizoma de respuestas”⁸³

En este contexto, se nos invita a pensar que los materiales documentales son altamente volátiles. El archivo de voces de la novela se vuelve vacilante y esmerila la autoridad del narrador funcionando a contrapelo de las denuncias viscerales de los años sesenta y setenta y de las apuestas alegóricas de los años ochenta. Las confrontaciones con el poder asumen otros matices. Los gestos de denuncias o de condena son atenuados en pos de otros enunciados que buscan percibir los procesos históricos.

⁸² Id, Pág. 62

⁸³ Id, Pag, 301

En palabras de Martínez,⁸⁴ asistimos a una época en que no quedan en pie los absolutos. El poder despliega su verdad en una red de producciones en donde sobreviene el vacío. Ante ese escenario, la novela de la historia intenta recuperar el imaginario y las tradiciones de la comunidad transfigurando símbolos, mitos y deseos. La declaración de principios funciona como apuesta narrativa que trasluce cierto desencanto. La representación literaria se hace cargo de la ausencia de certezas.

Así, *Santa Evita* se trama sobre los restos del género. En ese fragmentarismo puede leerse una voluntad estética: la verdad se desliza en una encrucijada de voces en donde las responsabilidades se diluyen y se cuestiona incluso la autoridad del narrador. Más allá de la deriva que vindica el rizoma, el asfixiante relativismo que insinúa que “ nada es verdad y a la vez todo es verdad” y el carácter mítico que roza el fantástico, la novela alcanza su mayor fuerza expresiva y su visión política del lenguaje cuando se impone el tono policial. La experiencia errante del cadáver de Eva elude toda clausura y despliega una concepción paranoica del poder pues existe una realidad oculta que exige interpretación. El Estado despliega el secreto y el complot poniendo en duda cualquier inferencia. Por eso, la historia parece insinuar al lector: no confíes en nadie.

⁸⁴ Martínez, Tomás Eloy, Ficción, historia, periodismo: límites y márgenes.

Capítulo 3

La opinión pública urde relatos: la noticia deseada

Don Alfredo: ¿En qué creen los que no creen?

¿Qué motivos inducen a una marca de ropa a la adopción de las iniciales A.Y.Not Dead? ¿Por qué la muerte de un empresario estimula el imaginario conspirativo de la Argentina? En este apartado me interesa mostrar como el género no ficción no sólo investiga los hechos sino también interpela las creencias sociales.

Don Alfredo de Miguel Bonasso indaga el ascenso y caída de uno de los empresarios más poderosos de la Argentina. El libro explora en tono de policial negro la misteriosa muerte del hombre que sembró un sinfín de dudas en la opinión pública. Para dilucidar el enigma, Bonaso investiga los orígenes de Yabrán, sus contactos con la dictadura militar, su presunto vínculo con el lavado de dinero y el tráfico de armas y los motivos del aumento exponencial de su fortuna. Así, se monta una trama compleja atravesada por múltiples intrigas en donde resalta la acusación por el crimen del fotógrafo José Luis Cabezas.

El libro irrumpió en el mercado cuando aún no se acallaban los ecos del escandaloso desenlace que afectó al gobierno nacional. La obra fue escrita por encargo y revela la estrategia de *Editorial Planeta* para desplegar una investigación periodística en las zonas oscuras del menemismo aprovechando la inmediatez del acontecimiento. El texto pivotea sobre la avidez y el escepticismo del público: en la presentación del libro Bonasso firma ejemplares ofreciendo una copia del acta de defunción del empresario.

Las reseñas de los diarios dan cuenta de qué modo el autor se hace cargo de las múltiples hipótesis y versiones que el escopetazo de San Ignacio despertó en la sociedad. Fernando González señala en el artículo del diario *Clarín* “Los enigmas de Yabrán” que “Bonasso va rápidamente a los bifés con el fin de echar luz sobre los interrogantes que sobrevivieron la figura de Yabrán: ¿Se suicidó?, ¿lo mataron? ¿Fraguó su muerte? ¿Fue el

quien ordenó el asesinato de Cabezas? ¿Era testaferro del menemismo? ¿Se enriqueció con el tráfico de armas?

Bartolomé de Vedia resalta en la crítica del diario *La Nación* “El misterio de Yabrán” que *Don Alfredo* es una rigurosa investigación estructurada en clave narrativa. Bonasso evita el riesgo de ceñirse a un testimonio frío y descarnado pues atrapa al lector con la reconstrucción de la vida que sólo los relatos novelísticos son capaces de brindar. La obra mantiene un estimulante equilibrio entra la pura investigación con toques de la subjetividad novelesca.

Por su parte Bonasso declara en el suplemento *Radar* de del diario *Página 12*” que yo seguramente me inscribí en una corriente que recrea Rodolfo Walsh con *Operación Masacre* y que luego entronca con lo que se llama *no ficción*, pero nunca fui un ortodoxo de esa corriente. Intenté entrar en la subjetividad de los personajes, sin traicionar, la veracidad de los datos, las fechas y los nombres. La forma novela es el mejor camino para llegar al plano afectivo de la gente.” Por otra parte, el escritor cree que las conclusiones del libro pueden tener consecuencias picantes en el caso Cabezas. De hecho, Bonasso será uno de los testigos en el juicio por el crimen del fotógrafo.

La repercusión de *Don Alfredo* trasciende las fronteras del país: Bonasso recibe por segunda vez el Premio Rodolfo Walsh - en 1988 fue distinguido por *Recuerdo de la muerte* - a la mejor obra literaria de no ficción publicada en español en el marco de la semana negra de Guijón en España bajo el auspicio de Asociación internacional de escritores policíacos. Un evento concebido y organizado por el escritor mexicano Ignacio Paco Taibo II en donde coinciden los autores de neopoliciales iberoamericanos proponiendo un escenario comercial y canónico para el género.

De este modo, *Don Alfredo* ofrece el relato de los hechos con un trabajo de investigación mediante un equipo que acompañó al autor: Daniel Enz, Paloma García, Andrés Klipphan y Ana de Skalon colaboraron en la tarea de recopilar documentos y fuentes. El libro se mece entre la investigación periodística y el formato de thriller que mantiene el suspenso durante la narración poniendo en tensión el caudal de información y la estructura de conspiración que propone la novela de misterio. Así, Bonasso, explica las decisiones narrativas que tomó:

“Antes, sufrí la tensión entre el militante y el periodista, y con *Don Alfredo* se me presentó la lucha entre el narrador y el periodista.

¿Por qué?

Porque como escritor estaba ante la posibilidad de un thriller químicamente puro, sin tantos personajes secundarios ni datos que me condicionaran. Pero el periodista le decía al narrador: “tenés información de primera mano que si no la das no entera nadie”. Y además tenía la obligación social de darla.”⁸⁵

De allí que la voluntad de denuncia que enmarca el género *de no ficción* despliegue un juego en los bordes de lo literario y lo político, de lo imaginario y lo real, y cabalgue sobre los fantasmas de la opinión pública. La contratapa del libro sugiere la atmósfera de una novela de espionaje. Por eso, resalta la alusión a un maestro del género como John Le Carre. La intervención del mundo de los espías en el desenlace del relato es decisiva pues el imperio Yabrán constituye un “Estado dentro del Estado”. Una amenaza que es necesario resolver mediante la manipulación de los servicios secretos y sus ardidés: las intrigas, los juegos de apariencias y las operaciones encubiertas.

⁸⁵ Fernando D’ Adario, Entrevista a Miguel Bonasso, “Me gustaría clonarme, para poder escribir más” *Página 12* 2000

Un fantasma en el paraíso

El comienzo del libro despliega la atmósfera de un thriller. El hombre que posee una fortuna de cinco mil millones de dólares regresa a su tierra natal: Entre Ríos. Yabrán se oculta en San Ignacio cerca de la aldea San Antonio a 60 Km de Gualeguaychu. El empresario todopoderoso ahora devenido prófugo de la justicia se pertrecha en una de sus estancias con un sofisticado teléfono satelital⁸⁶ y rodeado de dos fieles asistentes: el matrimonio Aristímuño. El clima de agobio y encierro se incrementa con una paradoja pues la propiedad del campo vecino, *La Margarita*, pertenece al jefe del Servicio de Inteligencia del Estado: Hugo Anzorreguy. El escenario abre un interrogante: ¿la cercanía del factotum de los espías obedece a una estrategia de vigilancia o protección?

El texto plantea los aspectos morbosos que preludian el desenlace y muestra la lucha interior de Yabrán que se debate entre la excitación y la depresión:

“ Tal vez se preguntó por primera vez en su vida para que servía un fortuna de cinco mil millones de dólares y haber actuado como el poder detrás del trono con los militares, los radicales y el menemismo ”Vos sos infinitamente más grandes que esos mugrientos”, había aullado su hermano el *Toto* cuando se encontraron allí, en San Ignacio, la mañana del viernes 15, pocas horas antes que se cumpliera el pronóstico de la Central y de que la agente de la policía bonaerense Silvia Belawsky lo acusará en Dolores de ser el autor intelectual del asesinato de José Luis Cabezas precipitando el pedido de captura que ya aguardaba sobre el escritorio del juez José Luis Macchi”⁸⁷.

Es preciso notar que el discurso referido monta la ilusión referencial que penetra en la conciencia del personaje y consigue una cercanía afectiva. La recreación de las últimas horas de Yabrán apela a la reproducción oral y también ensaya una política del status de vida del protagonista. Por eso, el relato ensalza los alimentos, la vestimenta, los modales, los gestos, los hábitos del empresario.

⁸⁶ Beatriz Yabrán, hermana del empresario entrevista en su libro *Yabrán la otra campana* a la Juez de instrucción Graciela Pross Laporte, quien desmiente la existencia del teléfono satelital en la escena del crimen,

⁸⁷ Bonasso, Miguel, *Don Alfredo*, Editorial Planeta, Buenos aires, Argentina, 1999, Pág. 7

Veo en ese afán una estrategia que revela la interdependencia formal con procedimientos presentes en otros textos del autor. Sólo basta recordar la recreación de diálogos y la acumulación de detalles que modulan *Recuerdo de la muerte* y garantizan el acceso a la intimidad de Cámpora en *El presidente que no fue*. Así, el efecto de verdad se monta sobre la reproducción de las palabras del personaje postulando una relación inmediata con el lector:

“Toto Yabrán no supo presentir la muerte en lo ojos de su hermano. Por eso aceptó dejarlo en San Ignacio con Leonardo Aristimuño y su mujer y viajar al Norte, como lo había planeado antes de que las cosas se pusieran tan mal.

-No te preocupes, voy a estar bien. Lo único que necesito es tiempo- dijo Quico para tranquilizarlo.

-Me quedo. Es mejor - insistió Toto, preocupado.

-Te digo en serio que voy a estar bien. Andáte y el 26 de mayo nos tomamos un mate.

-¿Por qué el 26 y no el 25? – volvió a preguntar, pensando absurdamente en la fecha patria, como si eso importara en las circunstancias que estaban viviendo

-El 26- reiteró Alfredo y Toto no hizo más preguntas.”⁸⁸

Y en la exasperación del detalle⁸⁹ que valida el testimonio. Así, La última comida del empresario se ofrece como prueba documental. El recurso de verosimilitud descansa en la descripción exhaustiva del asado, los condimentos y ofrece un gesto póstumo: Yabrán apura un sorbo de champagne.

La articulación de lo público y lo privado contribuye a que la historia mantenga en vilo al lector y proponga un sentido de inminencia pues la narración despliega el suspenso demorándose en los instantes previos al desenlace vistos a través de diferentes testigos. El cerco policial y judicial que se había implementado en la segunda quincena de Mayo incrementa su mecánica de allanamientos hasta el crucial miércoles 20. A las 11.30 de la mañana cinco patrulleros de Concepción y otros cinco de Gualeguaychú encabezan la incursión policial hacia el refugio de Yabrán. Tras infructuosos allanamientos en las primeras casas, arriban al casco principal de la estancia.

⁸⁸ Id, Pág 15

⁸⁹ Beatriz Sarlo define la índole del género de *no ficción*: “Como en un juicio, la verdad necesita del detalle. En este sentido la acumulación de detalles es parte de un dispositivo de prueba.” *Cuando la política era joven*, Punto de Vista número 58, agosto 1997

Allí los recibe el matrimonio Aristímuño, quienes niegan todo conocimiento sobre el paradero Don Alfredo. Como en un canónico relato policial una serie de indicios disparan las sospechas de los oficiales: las dos estufas a leña están encendidas y en la cocina se advierten restos de una comida y tres vasos de whisky. Por eso, los comisarios Seves y Cosso se dirigen a la suite principal exigiendo a viva voz la aparición de Yabrán. Los policías abren la puerta mediante una llave falsa. El final del empresario abre un duelo de interpretaciones. Leonardo Aristímuño - testigo clave del libro- pronuncia un gemido de dolor y estalla en llanto. El comisario Seves visiblemente conmocionado despliega una visión escalofriante a un periodista amigo. El testimonio ocular del policía se debate entre la atracción y el miedo ante lo que observa:

“Lo vi un segundo loco, me miró. Se dio vuelta y me miró, desde el baño. Se había metido el caño de la escopeta dentro de la boca. Porque le deformaba la boca o porque realmente se reía, me pareció que me estaba desafiando. No llegó a ser un segundo loco, pero le vi los ojos azules a través del listón de la puerta entreabierto. Me dio la espalda y se voló la cabeza. Cuando pasó todo tuve que salir a lanzar al pasto. Tenía el estomago hecho mierda.”⁹⁰

¿Alcanzan esas palabras para establecer un grado razonable de credibilidad? La narración plantea la relación entre lo visto y lo no visto pues el ejercicio de la mirada se juega en el espacio y en el tiempo. La declaración del comisario Seves propone una encrucijada pues después testifica con los otros policías que escuchó el escopetazo detrás de la puerta cerrada. ¿Se trata de un caso de estrés postraumático? ¿O funcionan las sugerencias de un alto funcionario que desaconseja la versión pues alimenta las suspicacias que el empresario habría sido asesinado por la policía entrerriana?

Estamos pues ante un escenario que alimenta la desconfianza pública y despliega una red de conjeturas: ¿se suicidó? ¿Lo indujeron a quitarse la vida? ¿Lo mataron? La carátula de suicidio no resulta convincente para el imaginario popular: la sociedad parece entrenada en la incredulidad y en la dinámica de dobles mensajes. La duda se instala en el tiempo y el público dicta su sentencia: Por eso, resuena el interrogante: ¿en qué creen los que no creen?

⁹⁰ Id, Pág. 49

¿En que creen los que no creen?

Los grandes crímenes incuban hipótesis y presunciones. ¿Qué nos ocurre entonces como sociedad? ¿Cómo afectan nuestras creencias? Por eso, vale la pena detenerse en esos resortes que mueven el imaginario social. Miguel Wiñazki acuñó el concepto “noticia deseada” una suerte de estructura psicosocial que alienta la creencia en lo que más le conviene aunque no existan elementos informativos reales para respaldarla. De este modo, la noticia no sólo es alumbrada por los medios masivos que la emiten sino que también es recreada por una tribu masiva que prefiere apoyarse en la afinidad antes que en la disidencia pues nadie defrauda sus propias expectativas:

“Al verlo a Yabrán la gente quiso saber. Y lo que se descubrió terminó de hundirlo. Sin embargo, La mayoría de la gente cree que está vivo en algún país lejano y con la cara transfigurada. Esa es la noticia deseada. La superstición de la opinión pública presupone que los hombres poderosos no se suicidan”⁹¹

Quizá la noticia deseada cabalgue sobre nuestras decepciones pasadas y nos seduce más la mera impresión que la información dura. Si bien se mira el espectáculo del escepticismo no resulta gratuito. Naturalmente, *Don Alfredo* se instala en el corazón de esa contradicción. Así, pivotea sobre esa construcción social que resulta escéptica y ofrece las encuestas realizadas a posteriori de la muerte de Yabrán - entre ellas una muestra de la empresa Sofres Ibope - resulta contundente: el 50% de los encuestados dudan que el cadáver encontrado sea el de Yabrán. A su modo el texto ofrece su versión de los hechos y opera sobre la leyenda macabra. Tres periodistas eluden el cerco policial y con la ayuda de un suboficial ingresan a la funeraria: Hernan Brienza del diario *Perfil*, Manuel Lazo cronista de Radio Gualeguaychú y Facundo Pastor productor de América TV ejercen el ritual voyeurístico.

⁹¹ Wiñazki, Miguel, *La noticia deseada. Leyendas y fantasmas de la opinión pública*, Buenos Aires, Editorial Marea, 2004, Pág. 94

El escenario alienta todas las suspicacias. Brienza analiza la posibilidad de una operación montada por los servicios de inteligencia. Sin embargo, descarta el gesto paranoico pues una intervención de tal envergadura resultaría absurda. Encontramos aquí el problema del observador que procura el monopolio de la visión y ejerce la fascinación por el objeto. La mirada obsesiva dispara una pregunta: ¿hasta dónde es posible mantener el ojo inquisidor? La simultaneidad de participantes afecta la comprensión del acontecimiento y despliega múltiples perspectivas. Así, se establece el germen de la inestabilidad en las distintas versiones obtenidas.

El carácter mortuario otorga una pátina sustancial a la escritura pues el cadáver del empresario es examinado durante cincuenta minutos. El texto indaga esa ceremonia secreta que evalúa la disposición del cuerpo de los observadores en donde la proxemia- entendida como el uso que el hombre hace del espacio- cifra la escena. Lazo corrobora la identidad del cadáver, Facundo Pastor cuestiona la versión y Brienza parece confirmar que los restos pertenecen a Yabrán.:

“Lazo mintió, por eso me enojé con él. Nunca se acercó a menos de dos metros del cajón. Mientras Brienza y yo debatíamos parados frente al féretro, sobre la real identidad del cuerpo, Lazo repetía que no tuviéramos dudas, que era Yabrán. Pero si no lo vio ¿cómo estaba tan convencido?”

Desde el primer momento, Hernan Brienza tuvo la convicción de que estaba frente al cadáver del empresario. Pese a su terrible hinchazón, era el rostro duro, feroz, que había visto en los diarios y en los grandes primeros planos que le habían tomado en el programa de Grondona., Se volvió hacia Facundo y le dijo:

-Sí, es él

-Facundo volvió a mirar el cuerpo amarillento que parecía “bañado en talco” y se detuvo en la cara. El sí pudo distinguir los ojos azules y pensó que era “parecido”. Pero estaba tan deformado que era irreconocible”

-No, Hernán, no es Mirálo bien –dijo el chico de América.

Cerraron el ataúd- que tenía manijas de plata y había costado trece mil dólares- y lo taparon con un cobertor marrón y con un cubre féretro de seda.”⁹²

La irrupción de Miguel, hermano de Yabrán otorga el clímax a la escena pues advierte que matará a cualquier periodista que encuentre. Los cronistas se refugian en un galpón lleno de ataúdes y deciden dar a conocer la noticia.

⁹² Id, Pág. 82

También la desconfianza azota a los familiares de Yabrán: los hijos deben abrir el ataúd para confirmar que se trataba de su padre. La duda se disemina en la gente y en el tiempo más allá de cualquier dictamen. Ni siquiera los exámenes dactiloscópicos, el análisis de las piezas dentales, ni el estudio de ADN pueden disolver las sospechas. Más allá de la ciencia y el sentido común, la noticia deseada corre con sus fantasmas cualquier arsenal probatorio. En busca de un móvil plausible, el texto expone el poder de la palabra escrita. Yabrán deja una carta⁹³ manuscrita a la justicia en donde denuncia la campaña maquiavélica orquestada en su contra por Cavallo y Duhalde y las extorsiones a que fue sometido:

“Ante esta formidable campaña de condena pública dirigida por el gran director Domingo F Cavallo en sociedad con todos los inescrupulosos políticos comprometidos en hacerlo a Duhalde dueño de la verdad y el País, quiero expresar mi decisión de quitarme la vida ante la imposibilidad de seguir sufriendo y haciendo sufrir a mis seres queridos esta patraña montada quién sabe con que diabólico fin y sin garantía jurídica que permita soñar que al final la verdad triunfejj.....Como no aguanto ser el payaso de este circo montado por “Duhalde y sus boys” es que Juro mi inocencia por si se quiere limpiar el país de estos personajes y me someto a la Justicia Divina”⁹⁴

Así, la carta suicida vincula el escenario público y el plano privado constituyendo tanto una declaración política como una puesta en escena del ámbito familiar. El espacio textual humaniza al difunto pues el sujeto de enunciación encabalga conceptos abstractos. “verdad”, “justicia”, “inocencia”, “garantías” con la esfera personal que destaca el padecimiento vivido. Las denuncias que precisan la identidad de los antagonistas otorgan a la misiva una modalidad explicativa que no alcanza a resolver los interrogantes. Si la carta fue escrita el 19 de mayo ¿por qué no se mató en ese momento? ¿Intentó asegurarse la presencia de la policía en el momento fatídico para que no hubiera dudas? ¿Recibió una llamada terrible que confirmó los planes? *Don Alfredo* explora esos enigmas examinando la saga de un hombre que tenía el mundo a sus pies.

⁹³ Yabrán deja tres cartas más. Una dirigida a su secretaria Ester Rinaldi , las otras dos son interceptadas por Leonardo Aristimuño y entregadas a su familia.

⁹⁴ Id, Pág. 18

El mundo es tuyo

El libro elabora una biografía de Alfredo Yabrán examinando su genealogía y las razones que lo llevaron a acumular un formidable capital económico y tejer una red de notables contactos políticos. El género no ficción denuncia los delitos del Estado estableciendo un estrecho margen entre crimen y política. El itinerario del empresario reconstruye una cartografía de corrupción que comienza en la dictadura. Es evidente que la épica romántica del hombre que surge de la nada se hace imposible sin la complicidad del poder.

Es así que Yabrán se edifica como un auténtico self made man que desembarca en Buenos Aires a los 18 años con el diploma de bachiller en una valija de cartón. Realiza su primer trabajo como empleado de una panadería en el barrio Las Cañitas. Luego ingresa a la firma Burroughs donde se dedica a reparar y vender máquinas para oficinas insinuando formidables dotes de vendedor. Sus comisiones superan los sueldos de los gerentes desatando una ola de suspicacias.

Su paso por Burroughs le significa una red de contactos en la orbita estatal. Yabrán vende computadoras a YPF, la Fuerza Aérea y el Banco Ciudad. El ascenso resulta vertiginoso. Su destreza comercial lo vincula a Amadeo Juncadella quien le ofrece una empresa⁹⁵ casi fundida dedicada al transporte de cheques y otros documentos bancarios. OCASA (Organización Clearing argentino Sociedad Anónima) se consolida como la única empresa que hace clearing bancario. Yabrán usufructúa las mieles de la plata dulce durante el proceso pues los bancos se abren como quioscos y se multiplican las mesas de dinero. Conviene recordar que los decretos del ministro de economía José Alfredo Martínez de Hoz que alientan la desregulación del correo le permiten entrar al negocio con el que más se identifica. La denominación de cartero cifra la representación de Yabrán de sí mismo.

⁹⁵ Beatriz Yabrán, hermana del empresario, sostiene en su libro *Yabrán la otra campana*, que el padre cede parte de la fortuna familiar para la compra de la empresa.

Bonasso ejemplifica mediante la representación literaria la relación que significó el desguace del Estado y la rapiña del capital privado:

“La saga del *Cartero* y el Correo se iba pareciendo cada vez más al cuento “El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga: a medida que la bella desposada iba empalideciendo y desfalleciendo inexplicablemente por las noches, el bicho que se alimentaba de su sangre crecía dentro de las plumas hasta lograr proporciones monstruosas que sólo se podrían apreciar con espanto después de la muerte de la joven”⁹⁶

El imperio se consolida desprestigiando a la empresa estatal de correos (Encotel) pues manos anónimas destruyen o demoran cartas, documentos y tarjetas de crédito. La operación se realiza en tandem con los medios masivos de comunicación⁹⁷. Daniel Hadad y Bernardo Neustadt- empleados de Alfredo Yabrán –producen continuas editoriales sobre la ineficiencia del correo público.

El apetito comercial de Don Alfredo es insaciable. Por eso, consume una rigurosa concentración del correo privado. La competencia es aniquilada mediante atentados, extorsiones con armas de fuego⁹⁸ o fagocitada mediante la intimidación a la venta o cesión del paquete accionario de las empresas. Importa subrayar de qué modo el texto focaliza en la trama oscura de las negociaciones. Durante un almuerzo, Yabrán intima a Ricardo Giachino dueño del correo privado DHL. El diálogo evoca la saga de Michael Corleone:

“Yabrán le dijo con voz ronca: – A vos te quiero tener agarrado de los huevos - acompañando las palabras con el gesto característico de la mano engarfiada. Luego”intercambiando miradas con el doctor Ricardo Balbín” le explicó que “acostumbraban a pedir el 60% de las acciones y el control de las empresas que manejaban Balbín asintió y ambos aguardaron la respuesta del aterrado Giachino.”⁹⁹

⁹⁶ Id, Pág. 159

⁹⁷ El libro denuncia a numerosos periodistas que están en connivencia con Yabrán.

⁹⁸ Yabrán comete un error pues aprieta a los representantes de Federal Express. El dueño, Fred Smith, ex veterano de la CIA en Vietnam, acude en busca de ayuda con Dan Quayle, vicepresidente de EEUU

⁹⁹ Id, Pág. 198

Así pues, numerosos aprietes y extorsiones se desarrollan al calor de lo que el texto llama “el ritual del almuerzo”. Ese signo mafioso inmortalizado por Francis Ford Coppola con la saga de *El Padrino*, estimulado por Martín Scorsesse con *Buenos Muchachos* y que resuena en nuestros días con *Los Soprano* irrumpe de continuo en *Don Alfredo*. La comida de negocios es el espacio privado que ornamenta los acuerdos y mediaciones y propone una lente privilegiada que como se ha dicho exaspera el detalle y dota de verdad al testimonio.

La constelación alimenticia -una verdadera pléyade de carnes, condimentos y postres deliciosos -funciona como prueba documental que incrementa la credibilidad de la escena. La metonimia comer-negociar irradia el texto y hasta el nombre de los restaurantes evoca el ambiente clandestino. Así, Yabrán disputa con el ministro Cavallo:

“La cena no fue esta vez en Cosa Nostra sino en un restaurante que ya no existe: Bleu, Blanc, en la esquina de Sinclair y Demaría.Mientras probaban el *paté maison* y se dejaban instruir por el maitre acerca de las sofisticadas especialidades de la casa, cruzaron bromas cargadas de intención sobre “la dura pulseada” que habían mantenido en torno al decreto de desregulación....Don Alfredo escuchó en silencio, con la mirada concentrada en la tostada que iba untando. Y sólo por momentos alzó la vista hacia el didáctico expositor que hinchaba los huevos contándole-con frío academicismo-como lo estaban haciendo mierda. Recordó los avisos que había recibido: que se achicara que arreglara, que no se metiera con Cavallo.Después tomó la palabra el ministro y le explicó como pensaban privatizar el correo”¹⁰⁰

Por supuesto, el ritual se expande al evento familiar. El festejo de los quince años de Melina, hija del empresario, emula las suntuosas celebraciones que abren cada una de las películas de *El Padrino*. La escenografía supone una codificación del poder. Así, se despliegan los sonos de la orquesta, las mesas floridas y la multitud de invitados que disfruta de un festín pantagruélico en donde rebozan pavos, lechones y langostinos. Verdadero tópico de la iconografía mafiosa, la fiesta opera como demostración de fuerzas de Don Alfredo.

¹⁰⁰ Id, Pág 198

Por otra parte, el crecimiento del empresario alcanza otra zona crucial: los aeropuertos. Sus contactos con la Fuerza Área posibilitan la adjudicación directa de los depósitos fiscales de Ezeiza, el control de las rampas del aeropuerto y los Free-Shops. Así, EDCADASSA (Empresa de cargas del Atlántico Sur Sociedad Anónima) controla a discreción el negocio aeroportuario. Como un titiritero que mueve los hilos a su antojo, Yabrán obtiene el control de la Aduana. Otra comida de negocios sella el acuerdo:

“Mirá, *Indio*, te van a poner en la Aduana- dijo Alfredo, después de la sobremesa en el jardín. Roberto Echegoyen lo miró, con una sonrisa, las cejas enarcadas por el asombro, tratando de descifrar los detalles y las perspectivas escondidas en los ojos azules que lo escrutaban de emboquillada. Era a finales de 1990 y estaban en Pinamar, la ciudad que aún no se había convertido en la catedral veraniega del menemismo.”¹⁰¹

El final del Brigadier Echegoyen está inmerso en un halo de sospechas. Las denuncias del militar sobre ilícitos en el transito de mercaderías- traslado de drogas y tráfico de armas- lo conducen a un “presunto suicidio” justo en la noche en que se casa su hijo. La carta suicida presenta variaciones en la velocidad de escritura y la firma es puesta en cuestión pues no parece la suya. Las esquirlas del escándalo alcanzan a Don Alfredo.

De este modo, Yabrán edifica un poder omnímodo desde las sombras. La embestida del ministro Domingo Cavallo por la privatización del Correo en 1995 y el asesinato de José Luis Cabezas en 1997 otorgan la tan temida visibilidad: el empresario es expuesto ante la opinión pública. Comienza una guerra sorda al interior del poder¹⁰² que involucra la interna peronista por la sucesión presidencial entre Menem y Duhalde¹⁰³, y que se expande hasta niveles internacionales pues la CIA, la DEA y el Mossad siguen los pasos del cartero. El enigma de Yabrán abre una caja de Pandora que sólo puede responder una fuente privilegiada.

¹⁰¹ Id, Pág. 235

¹⁰² El empresario que interviene en los más altos niveles de poder remeda a House of Cards: en la serie el todopoderoso Raymond Tusk condiciona la relación entre el presidente y su vice

¹⁰³ El libro expone el modo en que Duhalde utiliza el *Excalibur* para presionar al presidente. El sofisticado programa de interceptación telefónica detecta 1200 llamadas de Yabrán a Menem y su entorno

Garganta profunda

Todos los hombres del presidente es un film norteamericano basado en el libro de investigación homónimo de los periodistas del diario Washington Post- Bob Woodward y Carl Bernstein - que desnudó los entretelones del caso Watergate y aceleró la renuncia del presidente de EEUU, Richard Nixon. La película y el libro ofrecen los dilemas del periodismo de investigación: ¿cómo validar la veracidad de los hechos?, ¿qué tipo de fuentes avalan las pruebas presentadas?

Así, junto a las fuentes independientes y acreditadas conviven las fuentes secretas: un mecanismo no convencional para arribar a la verdad. El carácter confidencial representa una excepción ante la gravedad de los hechos. Garganta profunda¹⁰⁴ es la fuente anónima que conoce el entramado del poder y produce información desde la sombras contribuyendo en forma decisiva a la investigación de los periodistas norteamericanos. A partir del caso Watergate la invocación del nombre se constituye en suma y cifra de la figura del informante. Una serie de culto como *Los expedientes X* utiliza esa nominación para designar al personaje que desenmascara una gigantesca conjura del gobierno norteamericano.

Garganta profunda opera como epítome que subraya la desconfianza hacia las instituciones y revela una matriz compleja del poder. Puesto que acabamos de esbozar los alcances del nombre y su connotación, debemos señalar ahora como opera en el texto. Bonasso apela a esa suerte de confidente notable y multiplica ese recurso pues aparecen tres Gargantas profundas. Los encuentros entre Bonasso y los informantes están configurados de un aura de autoridad que exalta la excelencia de la fuente – es afín a los servicios de inteligencia y frecuente la diplomacia - y también alerta sobre una posible amenaza: las revelaciones ponen en peligro la vida de los informantes.

¹⁰⁴ El nombre evoca a una película pornográfica protagonizada por Linda Lovelace que fue un suceso en los años 70

Ciertamente, la tensión es apremiante. Por eso, se urde un campo léxico que suplica mantener la identidad reservada en virtud del peligro latente: “no quisiera que ellos vengan a visitarme”, “si lo pone en su libro no me mencione para nada”, “es un tema delicado y peligroso”, “me apretaron”, “cautela”.

Los informantes ponen en escena revelaciones, traiciones, descubrimientos o desenmascaran simulacros ejerciendo un ritual: la palabra alivia la carga simbólica del secreto. Así, el discurso se tiñe de datos, indicios e intrigas. Los tres Gargantas profundas fragmentan el relato en diferentes subtramas que encastran el origen de la fortuna de Yabrán, su conducta en el caso Cabezas y su desenlace.

Garganta uno ofrece datos entrelíneas. En su interpretación el paradero de Yabrán se descubre porque los agentes de la SIDE estuvieron trabajando en las vísperas del suicidio. El final de Don Alfredo obedece a una autoridad superior, Por eso, acude a una metáfora: Yabrán era un fundamentalista del poder y sucumbió cuando su Dios lo abandonó. El informante advierte que existen formas sutiles de inducir a la muerte.

Por su parte, Garganta dos define a Yabrán como un genio del mal que combina el arte del vendedor con la lógica matemática del software. El confidente es profundamente escéptico ya que propone la lógica del camuflaje que puede conducir al sujeto a transformar los signos haciendo desaparecer su propio rastro. Por eso, entiende que Yabrán está vivo y da precisiones:

“Está convencido como fabricante de flores y filósofo suburbano de que “todo verdor perecerá”. Luego su voz serena que parece resonar como en un cueva retoma con lentitud y cautela historia y reflexiones sobre el Hombre invisible, al que imagina con otro rostro en un blanco palacio escondido en el valle de Beca y custodiado por las Tropas Especiales del presidente El Assad. No muy lejos de esas vastas plantaciones de amapolas que producen la mejor heroína de la tierra”¹⁰⁵

¹⁰⁵ Id, Pág. 101

La intervención de Garganta tres despliega una intervención magistral sobre la soberanía y el espacio. Encontramos en este tramo del texto una tesis sobre el poder:

“Garganta tres agarra un marcador de la poblada mesa de trabajo y dibuja en una hoja de bloc. Un país, aparentemente en un círculo rojo con una pequeña puerta en la parte superior y otra en la parte inferior. Entre una y otra, dentro del círculo Garganta tres traza líneas semicirculares que van y vienen de una puerta a la otra, graficando la idea de circulación de mercancías. *De toda clase de mercancías*

-Un país es esto, mi estimado amigo, una superficie donde las mercaderías entran, circulan y salen. Quien controla las dos puertas y el movimiento en el interior es el dueño del país. Con OCA y OCASA Yabrán controlaba la circulación interna.....Sólo le faltaba dar un paso más: el control de las puertas. Y lo consiguió con la entonces ignota y ahora famosa Empresa de Cargas del Atlántico Sur Sociedad Anónima, más conocida como EDCADASSA. Que, por supuesto no figuraba a su nombre”¹⁰⁶

Podría decirse que Yabrán deviene en sinécdoque de país pues maneja y supervisa el tránsito de mercaderías. Es amo del correo y del clearing bancario y posee las estampillas que le permiten sobrefacturar la correspondencia estimulando el lavado de dinero. Una operación que funciona como una suerte de emisión de moneda.

Todo mafioso crea sus precursores. Por eso, el informante establece una comparación con una célebre figura de los años 50, 60, y 70: el mítico Ángel Vicente Otero que manejo el contrabando a través de las fronteras de Brasil. Uruguay y Paraguay. El texto rinde homenaje a la novela de Juan Carlos Martelli *El Cabeza*,¹⁰⁷ una semblanza notable de la convivencia entre el poder político y los negocios espurios de Cacho Otero.

Sin embargo, Yabrán supera su antecesor pues el informante arriesga una hipérbole: el empresario constituye una suerte de Napoleón con más territorio del que es posible controlar. La analogía es inquietante y desata una escenografía hostil. Ese poder enorme en donde subyacen negocios poco santos lo sitúan en la mira del Departamento de Estado norteamericano y aceleran su caída.

¹⁰⁶ Id, Pág. 217

¹⁰⁷ ” Ya dejé de ser un jefe. Soy más que un jefe – trato de explicarme a mi mismo –soy un mito. Me digo soy el poder, me repito”. Martelli, Juan Carlos, *El Cabeza*, Buenos aires, Editorial Corregidor, 1977, Pág. 7

De este modo, se libra una contienda por el control del territorio y la información que enmarca el texto como una novela de espionaje¹⁰⁸ pues se exalta el anonimato. Señalemos que la estrategia consiste en hacer creer que el domino secreto es inexistente. La estructura concéntrica y el principio de enclaustramiento garantizan el secreto interno y alientan un sistema de desinformación hacia el mundo exterior. Garganta tres revela los alcances de la conspiración. Yabrán deviene en un problema estratégico que es necesario resolver:

“Yabrán no mandó matar al fotógrafo. Quiso que le dieran un castigo ejemplar; que lo golpearan, que le quemaran el auto. Pero alguien se metió en el medio e intoxicó la operación de Yabrán. Alguien montó la operación sobre la operación, sabiendo que el asesinato generaría una gran repulsa social y una tormenta política, en la que Yabrán, finalmente terminaría fuera del correo y los aeropuertos, fuera de todos los negocios (de fronteras, de documentos) que son interesantes por sí mismos, pero mucho más interesantes por las posibilidades que brindan como sistema, como estructura, como caja. El no puede ser, usted comprenderá, un “Estado dentro del Estado”. Y quiénes lo hicieron? Pregunté descontando la respuesta. “Fueron los americanos”, respondió este señor:”La CIA”¹⁰⁹

Así, la CIA se presenta como el poderoso demiurgo que mueve los hilos azotando el imaginario popular. El texto parece brindar una solución política y narrativa. Resulta palmario que las reiteradas incursiones de la CIA¹¹⁰ en América Latina son un hecho incontrastable. Sólo basta recordar sus intervenciones en el derrocamiento del presidente Arbenz en Guatemala, la operación de Bahía de los Cochinos y los intentos de asesinato de Fidel Castro en Cuba o las intrigas que condujeron a la caída de salvador Allende en Chile.

Por otro lado, la teoría conspirativa siempre dota al relato de misterio y de un matiz atractivo que brinda solución a los eventos más complejos. La mentalidad conspirativa estalla en el texto y determina que la guerra entre los servicios secretos norteamericanos y Yabrán asuma tintes cinematográficos.

¹⁰⁸ Gabriel, Veraldi, modula un acercamiento a los documentos y ficciones secretas en *La novela de espionaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983

¹⁰⁹ Id, Pág. 429

¹¹⁰ El relato de Norman Mailer, *El fantasma de Harlot* resulta un análisis excepcional de las conjuras de la CIA

Un somero repaso a la teoría de la conspiración¹¹¹ sugiere la idea que todo lo que acontece en la sociedad – guerra, miseria, desocupación – es fruto del plan de individuos o grupos poderosos. Un concepto que se difunde y que resulta eco de las supersticiones religiosas. Por eso, podría establecerse una analogía: las conspiraciones de los dioses homéricos eran las causantes de la guerra de Troya. El vasto poder del Olimpo griego ha cesado. En la actualidad la creencia asume su fuerza en la presencia de Los Protocolos de los sabios de Sión, los monopolios, el capitalismo o el imperialismo. Es evidente que existen las conspiraciones. Sin embargo, ¿son tan frecuentes y nos acechan de continuo? Los procesos complejos azotan la escena pública invitando a la solución más fácil. También podría señalarse que la mentalidad conspirativa resulta una tentación para dilucidar el mapa de lo inexplicable.

Lo que plantea Bonasso en *Don Alfredo* es la presencia de una inteligencia sutil que infiltra al enemigo y determina su exposición. En este punto, interesa remarcar un elemento central del modelo conspirativo: el agente provocador, el infiltrado que estimula los incidentes que permiten acusar a la otra parte instalando la chispa que produce el conflicto.

Garganta profunda revela un terreno en donde la provocación exagera tendencias que estaban latentes y obliga a una reacción que no estaba prevista. La planificación en las sombras sobreactúa una situación determinada y usurpa las acciones del enemigo conociendo sus matices. Hay algo espeluznante en este escenario: más allá de una trama de intrigas y traiciones, la presencia del agente provocador propone una tesis pesimista sobre la libertad pues el poder está configurado y no hay hechos nuevos en la Historia sino que sólo se suceden simulacros. El destino del mundo está regido por fuerzas que escapan al conocimiento público. Entonces sólo resta preguntarse: ¿a quién beneficia este acto?

¹¹¹ Karl, Popper indaga el origen y evolución de la teoría conspirativa en “Predicciones y profecías en las creencias sociales” en *Conjeturas y refutaciones* Barcelona, Paidós, 1981

Así, la provocación se cierne como amenaza que difumina los procesos sociales y políticos. Bajo esta luz, es posible especular: ¿qué ha intervenido un agente provocador para mover la piezas en el tablero y consumar la destrucción de Don Alfredo?, ¿ese poder estimuló un clima propicio para el hostigamiento del periodismo?, ¿existieron actores voluntarios y partícipes inconscientes que se sumaron al juego ignorando la fuerza que los manipulaba?

No quiero pasar por alto que Bonasso se hace cargo y asume los riesgos de ofrecer un icono del canon conspirativo que se ha transformado en un artefacto discursivo que resuelve los acontecimientos más insondables. El escritor percibe el riesgo del planteo. Dicho de otro modo ¿dónde encontrar los rastros de la conjura? En su versión la CIA trama en las sombras lo que la diplomacia norteamericana hace visible: el embajador Todman opera sin pudor para el desmantelamiento y apropiación de los negocios de Yabrán. El diplomático advierte el conflicto de intereses y se queja ante el gobierno argentino porque las empresas norteamericanas no pueden ingresar al negocio de los aeropuertos.

Claro está que para el establishment norteamericano, Yabrán encarna un “bad boy” que ha estado asociado con el proyecto Condor, se pelea con Federal Express, posee un ejercito privado, lo suponen asociado con Al Kassar en la triangulación de armas y domina al presidente¹¹². Así, Yabrán, deviene en Némesis del mal. Bajo ese marco, subyace la necesidad de controlar ciertos servicios estratégicos. La satanización del empresario por parte de los norteamericanos apura la transferencia de las empresas hacia el Exxel Group; un conglomerado que cuenta con la complacencia de Washington.

¿Don Alfredo ha sido el capital nacional insolente que sucumbió ante la conjura internacional? La espectacular intervención de la mítica CIA no resuelve el enigma central: ¿qué sucedió con Yabrán?

¹¹² Bonasso cita en su libro una frase de Mario Falak amigo del presidente: “Hay cinco mil millones en juego. Dos mil de Alfredo y tres mil que le maneja a Carlos para afuera” id, Pág.36

Ahora que sé la verdad necesito las respuestas

Don Alfredo da cuenta de oleada de versiones que se desataron sobre el destino de Yabrán. Las especulaciones oscilan entre lo irracional, lo inteligible y lo insondable. El imaginario social navega en una mar de incredulidad y es azuzado por múltiples sospechas. Frente a lo desconocido se alzan relatos que exaltan el misterio. El texto ofrece las versiones que estallan en los medios masivos y las operaciones subterráneas de los servicios de inteligencia. De este modo, se gesta un verdadero caldo de cultivo del pensamiento paranoico en todas sus facetas.

La teoría conspirativa ya no puede existir sin el apoyo de los medios de comunicación. Los medios hacen alarde de secretos vitales que aumentan su importancia frente a la opinión política, los anunciantes y el público. El descubrimiento de eventuales conjuras sirve a su estrategia de venta y a su consolidación como cuarto poder. Así, el periodista Leo Gleizer afirma en los almuerzos de Mirtha Legrand que una fuente irreprochable sostiene que Yabrán se encuentra en Siria con el rostro transfigurado. El empresario postal José Ongaro duplica la especie informativa en Radios de Mendoza y sostiene que integrantes del gobierno nacional están al tanto de la situación.

Por otra parte, los servicios secretos espolean la mecánica del complot. Un video anónimo que registra el entierro de Yabrán es entregado al diputado Franco Caviglia. El material es examinado por un equipo de sordomudos que detecta en la lectura de los labios de los familiares de Yabrán frondosos indicios de que estaría con vida. Además, soplones de los servicios de inteligencia recorren los pasillos del establishment confirmando que Yabrán está en Siria pues sus hijos Pablo y Mariano habrían realizado un viaje reciente a la tierra de Al Kassar.

Bonasso asume el rol del periodista-detective que afronta los riesgos de la investigación en pos de alcanzar la resolución de los hechos. Por eso, el relato se torna circular y cierra en el epicentro de los acontecimientos: Entre Ríos. Un escenario que permitirá ordenar, contrastar e intentar dotar de sentido a la narración. La tierra natal de Yabrán –Larroque - es el espacio donde se encuentran las huellas y testigos que conducirán al periodista- detective a descubrir la verdad.

Bajo el bucólico paisaje, el testimonio de Leonardo Aristímuño y Toto, el hermano de Yabrán, revive los rasgos inéditos del final del empresario. El juego de reticencias y sospechas ciñe la mecánica codificada del policial pues los anfitriones se mueven entre el recelo y la hostilidad. El intruso viene a remover recuerdos dolorosos. Así, el diálogo se desarrolla en medio de un clima de tensión. El escritor habla con el muchacho que compartió los últimos instantes de Yabrán. El testigo pone en juego una evidencia que se desprende del cuerpo. Aquí debemos mentar a Paolo Fabbri¹¹³ pues advierte que existe una semiótica de lo sensible en donde la verdad se presenta como pasión al sujeto que la recibe. El efecto verdad se presenta como estésico¹¹⁴-estético afecta lo íntimo y quiebra la impostura del mundo. Finalmente la conducta corporal conduce a la epifanía. Muy lejos de cualquier manto teatral, el signo físico de Aristímuño trasluce una emoción que persuade a Bonasso:

” Y entonces el que asintió fue Arístimuño que sin embargo siguió hablando de lo generoso y estricto que era Don Alfredo. “Pero ya no está”, exclamó súbitamente y los ojos se le llenaron de lágrimas.”; Ya no está”, volvió a repetir mientras retrocedía hacia la parte de atrás de la camioneta y le pegaba una trompada a la rueda de auxilio. Fue la primera revelación. Entonces era verdad: Yabrán estaba muerto y se había suicidado. Me resistía a pensar que el chico era Laurence Olivier y había montado la escena para convencerme. El dolor, la rabia y la impotencia eran genuinos.”¹¹⁵

¹¹³ Fabbri, Paolo, “Apuntes sobre lo verdadero y lo falso” en *Tácticas de los signos*, Barcelona, Gedisa editorial, 2001, pag126

¹¹⁴ Greimas ya trabaja el concepto en su obra *De la imperfección* México FCE, 1997, allí considera a la estética y a la estesis no simplemente como dependientes de lo sensible sino también en su relación con la aparición de lo inteligible. La estesis es considerada como un estado de extrema sensibilidad en que el sujeto está en aptitud de recibir todas las percepciones.

¹¹⁵ Id Pág. 441

Toto el hermano de Yabrán confirma un pormenor sustancial: no tiene dudas que su hermano llamó a la policía para que lo fueran a buscar. El discurso se mece entre la exaltación y la ira pues devela el otro lado del poder:

“El odio no se concentraba en los enemigos esperados- Cavallo y Duhalde-, sino en los amigos como Carlos y Eduardo Menem. Especialmente en Eduardo. Y en Erman González.” El payaso ese que venía por acá con su guitarra. “Esos mugrientos traidores, a los que les hizo tantos favores. A los que yo atendía personalmente cuando venían por acá a los campos. Alfredo me llamaba y me decía:”Che, ahí te mando a éste. Atendémelo bien”. Y yo les hacía el asado. Y los atendía. Mugrientos. El era el hombre más importante de este país y lo consultaban todos. El le daba órdenes a todos, no le quepa duda”
Era la segunda revelación. Tan significativa como la primera”¹¹⁶

El cierre del libro propone un encastre de epifanías que tan solo revela un secreto que motoriza otros. Se nos formula aquí una disyuntiva pues la escena pone en juego una doble tensión del lenguaje: la actualidad se recorta contra un diferimiento temporal del sentido. La confirmación de la muerte de Yabrán sólo revela la punta del iceberg pues la certeza se difumina en un mosaico de dudas, interrogantes y cabos sueltos. ¿Por qué Yabrán se refugió en su propio campo? ¿Por qué no se fugó al exterior? ¿Un poder omnímodo le retiró la protección y realizó la sugerencia de un suicidio? ¿Temía por la vida de su hija, Melina? ¿Cuál fue su injerencia en el caso Cabezas? La catarata de enigmas resulta incontenible y hace que el género se juegue en una representación que cabalga entre la decepción y el deseo. Por eso, una común expectación anima a Bonasso y al lector: ahora que sé la verdad necesito las respuestas.

¹¹⁶ Id, Pág. 443

Capítulo 4

Un crimen argentino: la penúltima versión de los expedientes

El género *de no ficción* supone un fuerte trabajo documental. Habría que preguntarse entonces ¿qué usos y desvíos habilita la maraña judicial? *Un crimen argentino* narra el secuestro y homicidio de Jorge Salomón Sauan llevado a cabo por el abogado rosarino Juan Carlos Masciaro a fines de 1980. El relato describe como el homicida hace desaparecer el cuerpo de la víctima en un tanque de fibrocemento lleno de ácido sulfúrico y examina la investigación policial y el proceso judicial que derivó en la condena del acusado a reclusión perpetua.

La génesis del libro da cuenta del vínculo entre memoria y género. Por sus ribetes espectaculares y su inusual brutalidad, el caso conmocionó a la sociedad y marcó a fuego al futuro escritor del libro. Reynaldo Sietecase conoció a Masciaro en 1992 mientras cubría un motín en la cárcel de Coronda en Santa Fe donde mantuvo varias entrevistas. El asesino demostró un sólido conocimiento de lo que acontecía en el penal y desplegó una erudición apabullante con citas de Foucault y Sartre que subyugó a Sietecase. El escritor obtuvo luego de prolongadas gestiones el acceso al expediente de la causa, realizó cuarenta y tres entrevistas y acopió material para una investigación periodística.

En 1996, durante un taller de narración de la Fundación Nuevo Periodismo, Sietecase realizó un esbozo de la historia. Tomás Eloy Martínez que dirigía el encuentro sugirió que en ese material había una novela. Dos años después el autor de *Santa Evita* realizó una sentencia admonitoria que revela los fronteras móviles del género: "Yo me alejaría del expediente, no lo miraría más, cambiaría los nombres y con esa base trataría de escribir una novela"¹¹⁷

¹¹⁷ Reportaje de Jorge Boccanera "Desapariciones y secuestros en la novela " *Un crimen argentino*, Diario Los Andes, Mendoza, Suplemento Cultura, 20 de Octubre 2002, en www.losandes.com.ar/notas/2002/10/20/cultura-287154.asp

Podemos acercarnos a las tentativas del autor en el artículo “Del asesinato como una obra maestra” publicado en el diario Clarín en 2002. Allí Sietecase señala “que en la elaboración de *Un crimen argentino* me permití todas las libertades que un escritor debe tomarse sobre lo que en el ámbito judicial se denomina la verdad de los hechos. Me preocupé sólo por narrar y entonces les cambié los nombres a los protagonistas de la aventura original pero sin traicionarlos, respetando sus maneras de ser y actuar. Claro que a esta altura ya sólo eran mis personajes.”

Así, las reseñas de los diarios dan cuenta de esa mixtura en donde convergen la ficción, el testimonio y la crónica periodística. El libro explora los límites del periodismo y la literatura. La nota del diario *Página 12* titulada “Llamen a CSI” firmada por Walter Cassara destaca que “en la línea de la narrativa *de no-ficción* inaugurada por *A sangre fría* de Truman Capote esta novela oscila entre el más descarnado y mecánico informe judicial, el registro periodístico y la estela del policial negro norteamericano. El homicidio con fuentes periodísticas y documentales sirve de base para explorar los mecanismos simbólicos y las relaciones materiales del poder. ” Sin cuerpo no hay crimen”, expone el mismo razonamiento perverso que puso en marcha la maquinaria represora del estado en la Argentina.”

Lo que está en juego, entonces, son las resonancias de los años de plomo. Silvia Saitta publica en el diario *La Nación* el comentario “Cuando la muerte es parte de la ley”. Allí destaca que *Un crimen argentino* se instala en una variante de la novela policial argentina concebida después de la dictadura. El libro inscribe su trama policial en la serie de crímenes políticos perpetrados por el terrorismo de Estado. El enigma por resolver no es la identidad del criminal, sino los caminos que tomaría la investigación del caso para demostrar la culpabilidad. El orden judicial propone vías que confrontan con el arbitrio del poder militar.

Así, *Un crimen argentino* se desliza en los bordes de lo periodístico y lo narrativo. Los expedientes judiciales, los informes policiales, las entrevistas con los implicados conviven con el desplazamiento hacia la ficción. La denuncia del caso policial que emula la máquina de desaparición del Estado confronta al paratexto ubicado al final del relato donde se aclara que “los personajes y situaciones de este libro pertenecen al mundo de la ficción”. La pretensión de veracidad se ve atenuada por esta declaración que funciona en palabras del escritor como mecanismo de defensa que previene futuras consecuencias:

“Esa aclaración “innecesaria” tiene el efecto que en política tienen las desmentidas oficiales. Su apreciación es correcta: es lo que hace que se note que la novela se basa en un caso real. Pero además, es un paraguas anti-reclamos judiciales. Este caso es muy conmovedor y afecta a mucha gente y, como yo me tomé todas las libertades que un escritor debe tomarse cuando construye una novela, no quería terminar querrelado y esas otras cosas que permiten ciertas argucias judiciales.”¹¹⁸

Por eso, no sorprende que el deslizamiento en la nominación, Masciaro muda en la novela en Márquez, Sauan en Samid, contradiga la pretensión documental. El texto disimula los nombres propios en un gesto que alienta una adhesión formal a la realidad de los hechos mientras se arroga el derecho de manipular los materiales. La esencia del caso permanece. La narración se hace cargo de exhibir los conflictos de la historia representando una capa profunda del horror. La presencia del ácido produce un caso tan siniestro como atractivo. El asesinato desata una investigación en donde los roles aparecen desplazados pues el criminal y la policía comparten la misma educación sentimental.

¹¹⁸ Sietecase, Reynaldo, “Las sociedades se revelan por su forma de matar”, en *La voz del interior* online 1/10/2002

La educación sentimental

Un crimen argentino narra una historia que transcurre durante el apogeo de la dictadura militar. El texto recrea la trayectoria criminal de Marcelo Márquez, abogado rosarino, condenado por el delito de estafas reiteradas a ocho años de prisión quien cumple las dos terceras partes de la condena sin sentencia firme y permanece en la cárcel desde marzo de 1975 hasta septiembre de 1980.

El discurso de la novela está focalizado en su primera parte en la figura del protagonista en donde confluyen todos los acontecimientos que revelan conductas y también un estado de la sociedad en el que la violencia es ejercida desde el Estado. Por eso, el texto indaga en el status de vida del personaje, la conflictiva relación con su padre y el retrato del sórdido mundo carcelario. Durante una de sus visitas al penal, padre e hijo disputan sobre la represión ilegal:

“El teniente Márquez realizaba tareas administrativas - el eufemismo que se utilizaba para aquellos que no participaban de las operaciones antsubversivas en forma directa - pero defendía la represión con entusiasmo: “Esto es una guerra”. Mariano en cambio, si bien compartía los objetivos que se había trazado el gobierno, no aceptaba la idea de conflicto abierto: “Esto no es una guerra, es una carnicería”, replicaba”¹¹⁹

En esa atmósfera, la experiencia carcelaria asume dos escenarios. El primero desarrolla un ritual de iniciación en donde se despliega el entrenamiento en la violencia, el transcurso vacío del tiempo, la circulación de la droga como mercancía y como vía de escape. El encierro aguza la imaginación y despliega un abanico de vidas posibles. Se alienta la fantasía de un golpe perfecto que permita empezar de nuevo en otra parte. Básicamente, la sociedad carcelaria despliega en el discurso una promesa de futuro que alienta alguna esperanza.

¹¹⁹ Sietecase, Reynaldo, *Un crimen argentino*, Buenos Aires, Alfaguara 2010, Pág. 27

El otro relato del presidio hace eje en los saberes del abogado que maneja los resortes del sistema legal y es objeto de consulta por parte de las autoridades y presos. Así, Márquez obtiene rédito del conocimiento de las estructuras jurídicas pues se transforma en hombre de dos mundos: escribe discursos y redacta informes legales para las autoridades y también funciona como confidente y asesor de los presos. Sus dotes de persuasión le permiten mediar en los reclamos de los reclusos frente a las autoridades.

Hay que subrayar que el abogado construye poder a través de sus habilidades y es respetado por su conocimiento e infalibilidad estableciendo una red que incluye tanto a criminales como a funcionarios. Ese entramado de contactos le permite convertirse en un verdadero líder que maneja los motines intercediendo para que los presos liberen rehenes. Una mirada atenta podría advertir que en última instancia lo que asegura el sistema de alianzas es la supervivencia del sistema.

Naturalmente, el personaje es consagrado como un intelectual por sus pares ensalzando el clisé del doctor que establece una jerarquía superior sobre los otros contextos sociales que están bajo reclusión y funciona también como una suerte de entomólogo que analiza el sentido del encierro y las conductas de sus compañeros. Devenido en observador participante resiste cualquier forma de contaminación mediante la preservación de la propia lengua. El lenguaje carcelario es sólo otra manifestación del poder. El estudio de la jerga manifiesta un interés académico:

“Mariano era de los pocos detenidos que no incorporaban a su léxico los términos que nacían de la jerga carcelaria. Por el contrario, cada vez que descubría una palabra nueva la anotaba y, como si se tratara de un ejercicio, rastreaba su origen oscuro. Tomaba los giros y las expresiones inventadas por los presos y las despanzurraba.....Batidor es lunfardo común pero, como a tantas cosas, la cárcel la dio vuelta: dortiba. Con el tiempo perdió la de inicial y degeneró en ortiva- explicaba Márquez desde su improvisada cátedra en la biblioteca del penal”¹²⁰

¹²⁰ Id, Pág. 23-24

Si el examen de los discursos que despliega el encierro propone un distanciamiento, en cambio, las conversaciones entre presos y carceleros, sugieren una extraña mimesis. En ese territorio incuba la incorporación del crimen como aprendizaje social pues las historias que el preso escucha de sus captores azuzan la imaginación y alientan la emulación del afuera. La estructura carcelaria asume en la palabra, las formas de violencia que ejerce la represión ilegal. Ahí aparece un elemento que quizás nos permita pensar que tipo de comunión representa el texto. La confianza entendida como forma de confianza revela la existencia de los vuelos de la muerte:

“Uno de los custodios le contó sobre un operativo en una quinta de Granadero Baigorria donde actuaba el Ejército.....Éramos tres, todos agentes de distintas seccionales. En la parte de atrás del edificio, sobre la calle San Lorenzo nos esperaba un camión. Cuando subimos a la caja, vimos que había siete tipos y tres minas amontonados, uno al lado del otro como dormidos, Pregunté adónde los llevábamos y me dijeron que era un traslado de rutina...Una avioneta de hélice aterrizo cerca de donde estábamos, Entonces nos ordenaron cargar a los detenidos...Nos fuimos cuando el avión levantaba vuelo. Ese día no hablé con nadie, pero con el tiempo entendí que esos aviones no viajaban a ningún lado
“No hay cuerpos, no hay crímenes”, escribió Márquez al final del relato.”¹²¹

Importa subrayar la verosimilitud y la potencia de la información. La cárcel opera como caja de resonancia de una red criminal que actúa en el exterior. La amoralidad del poder que pone en juego un manual de procedimientos por el cual la gente se desvanece en el aire deviene en educación sentimental pues exagera la impunidad. El pasaje posee un alto valor simbólico ya que trasunta un acuerdo implícito que avala los desvíos de la ley. Por eso, el texto acentúa la sensación que la policía y los delincuentes funcionan como espejo. Ese maridaje produce un credo único que supone que se puede realizar el exterminio sin consecuencias. La cuestión es que Márquez reproduce ese saber pues se naturaliza la desaparición de la víctima. En ese contexto se alienta una percepción maquiavélica: todo lo sólido se desvanece en el aire.

¹²¹ Id, Pág. 28-29

Todo lo sólido se desvanece en el aire

Mariano Márquez cumple su condena y sale de la cárcel decidido a rehacer su vida con la obtención rápida de dinero. Así, obtiene un generoso préstamo de un amigo con la excusa de un proyecto que alienta la devoción popular argentina. A caballo de la reciente obtención del campeonato mundial de 1978 postula el montaje de una fábrica de pelotas de fútbol. El emprendimiento opera como fachada que disimula las verdaderas intenciones:

“La idea del secuestro ya había madurado lo suficiente en su imaginación y estaba convencido de que el éxito de su plan iba unido al destino de la víctima. Su lógica era implacable: no sólo tenía que matar al secuestrado para poder gozar con tranquilidad del rescate, también debía deshacerse del cuerpo”¹²²

De este modo, se despliega la utopía del crimen perfecto: sin cuerpo no hay crimen. El gesto emula la maquinaria de la dictadura: la gente no muere, se desvanece en el aire. Ahora bien ¿cómo llevar a cabo al empresa? Márquez emprende una investigación sobre las virtudes del ácido, su almacenamiento y su manipulación porque el elemento desata una curiosidad morbosa. El cálculo y la audacia alientan la charla con el jefe de seguridad de Sulfacid:

“Cualquiera sea el uso hay que tener cuidado porque es realmente peligroso. Una vez en la fábrica metimos una rata de las grandes en uno de los piletones de ácido y apenas quedó una línea negra. Una sombra del bicho. Una estela finita como de carbón”¹²³

Habría que decir que la crítica ha encontrado estelas del policial negro norteamericano en la obra de Sietecase. Junto a los nombres de Chase, Chandler y Capote resuena el creador de Hannibal Lecter, Tomas Harris. También podría señalarse que la falta de escrúpulos morales y la meticulosidad en los afanes criminales de Márquez remedan al personaje de Patricia Higsmitth: Ripley. En la búsqueda de estímulos intensos, el juego del gato y el ratón depara un goce extremo.

¹²² Id, Pág. 39

¹²³ Id, Pág. 43

Podríamos ver allí una faceta del protagonista. Hugo Marietan¹²⁴ define al psicópata como una manera de ser en el mundo que demanda necesidades distintas – el reconocimiento de la falta transforma el deseo en imperativo - y formas atípicas de satisfacerlas pues tiene un estilo para alcanzar el objetivo. La psicopatía se muestra en la acción y tiene consecuencias en el entorno social. Porque sólo es fiel a un orden propio con el cual rige su conducta, el psicópata concreta las fantasías de matar, violar, estafar y dañar.

Por eso, los planes más intrincados y los diagramas más precisos tienen su descarga en el orden de lo real. La asunción de las metas conlleva una extrema tolerancia a las situaciones de tensión. Uno de los rasgos esenciales del psicópata es quitarle la condición de persona al otro hasta vivenciarlo como un objeto manteniendo relaciones que entronizan la manipulación y la insensibilidad. Esa cosificación alienta la impunidad.

Contra los errores difundidos por la literatura y el imaginario común, el psicópata sólo siente culpa en una instancia: cuando transgrede sus propios códigos y principios. Así, no tiene nada que reprocharse cuando afronta el juicio de los otros.

Por lo tanto, cualquier deriva ética y sentimiento de culpa están ausentes en la seducción y asesinato del empresario Sirio Libanes Samid. Verdugo y víctima juegan sus roles en una atmósfera de camaradería y complicidad estableciendo un vínculo que consagra una falsa empatía. Los ritos de la cofradía masculina-mujeres, alcohol, confidencias – signan la relación:

“En general permanecían en algún bar charlando hasta la madrugada y sólo se despedían temprano si alguna mujer los separaba. El que ligaba se retiraba y el que quedaba solo se hacía cargo de lo consumido. Era un pacto de caballeros, un acuerdo de amigos. Llegaron a hacer alguna fiesta privada en el departamento de Samid. Con chicas y mucho alcohol. La casa de Márquez permanecía como un misterio.”¹²⁵

¹²⁴ Marietan, Hugo, Curso sobre psicopatía, Buenos Aires, Editorial Ananké, 2009. Marietan es médico psiquiatra y docente en La Universidad de Buenos Aires. Ha publicado numerosa bibliografía sobre el tema y ha intervenido en los medios masivos comentando resonantes casos criminales.

¹²⁵ Id, Pág. 52

El martes 16 de diciembre de 1980, luego de una abundante cena, Márquez invitó a Samid a su departamento. Allí bebió con la víctima una botella de Jack Daniels convenientemente combinado con Rohypnol. Mientras Samid se encontraba desmayado lo estranguló con el cable del equipo de música. La desaparición del cuerpo se realizó en forma mecánica. El pasaje ensalza la obsesión y el cuidado en realizar la operación:

“Observó detenidamente a Samid. Dejó en el piso el envase que había levantado como para vaciarlo y tapó el tanque de fibrocemento. Volvió a alzar la damajuana y colocó el pico en una rendija entre el borde y la tapa. Entonces, sin la tentación de mirar hacia el interior del recipiente vació el botellón”.

Cuando terminó regresó la duda para abrumarlo. Levantó la tapa y descubrió que algunas partes del cuerpo sobresalían del líquido. Buscó en la cocina la otra damajuana y volcó casi todo su contenido. Lo suficiente para que el cuerpo quedara sumergido por completo¹²⁶

Como se ve, la escena sugiere un alto grado de impasibilidad y control de la situación en donde sólo cuenta la eficacia de la ejecución. Voy a detenerme en un episodio que revela la indiferencia ante el daño causado y la sórdida estetización de la muerte: Márquez planta un ficus en el fondo gelatinoso del tanque. El asesino alienta la germinación de la planta mientras se solaza con el primer movimiento del Allegro de la pequeña serenata nocturna de Mozart.

El texto aborda la representación de lo siniestro desplegando un estilo llano, sin presunciones psicológicas: el acto elude cualquier resonancia moral. La música opera como bálsamo conformando una ceremonia secreta que difumina arte y violencia. Un halo de impunidad sobrevuela la faena en tanto Márquez aguarda la contestación de la familia del empresario al pedido del rescate de un millón de dólares. Los ardides, la sutileza y la extrema inteligencia del criminal serán puestas en jaque cuando se desate la pesquisa.

¹²⁶ Id, Pág. 67

La pesquisa

Como se ha dicho más de una vez, el gesto de denuncia que propone el género *de no ficción* hace eje en el rol criminal del Estado que vulnera los derechos de las víctimas. Proponiendo otra vuelta de tuerca, *Un crimen argentino* presenta un asesino que funciona como espejo de la maquinaria estatal pues desaparece el cuerpo de la víctima. Así, la narración focaliza en la relación delito-verdad-justicia poniendo en tensión la investigación del poder judicial y los métodos de una policía entrenada en la represión.

Francisco Ferreira, compañero de Márquez en la facultad, reconoce a su antiguo camarada como acompañante de Samid en la última cena en el club Sirio-Libanés. El testimonio proporciona un dato esencial y desata la pesquisa. Así, una sigilosa vigilancia se cierne sobre Márquez quien es detenido por las autoridades. El interrogatorio del sospechoso produce perplejidad y escepticismo en los secretarios del juzgado pues Márquez urde una historia sorprendente: Samid había propuesto su ayuda para fraguar un autosequestro. La estrategia funciona en dos direcciones: acreditar un delito con una pena menor y ganar tiempo con la certeza que jamás podían probar el homicidio.

Un mes sin pruebas de Samid desata un tenso escenario entre el juez de la causa Jorge Suárez y el jefe de la policía el Coronel Ríos. La confrontación dispara una pregunta crucial: ¿Cuáles son los límites para acceder a la verdad? Los métodos del poder alientan una solución que menosprecia las vías legales. El texto problematiza ese dilema moral:

“- La guerra todavía no terminó -le dijo una vez a Suárez -, hay que eliminar también a los cómplices de los terroristas.

Cuando Ríos abandonó la oficina, Suárez llamó a sus hombres y les anunció lo que vendría:

-Tratarán De arrancarle a M. una confesión Aunque si esto pasa, no se podrá utilizar en el proceso. No importa si sirve para esclarecer el caso, hay que evitarlo.

-Y si le decimos a Ríos que estamos por resolverlo?

¿Que nos dé una semana?- propuso Torres

- No es mala idea – dijo Suárez -, pero necesitamos alguna pista seria.”¹²⁷

¹²⁷ Id, Pág. 98

El relato examina esas dos instancias poniendo en tensión el ámbito del derecho y la investigación policial. Por eso, despliega dos líneas narrativas con peso diferente pero que muestran espacios de intersección. La nueva revisión del departamento de Márquez depara un descubrimiento inesperado: dos botellones de vidrio ocultos bajo la mesada de la cocina. Los resultados de las pericias forenses confirman que los restos de líquido en la damajuana contienen ácido sulfúrico. El vaciamiento del tanque de fibrocemento depara un hallazgo macabro: una prótesis dental y un fragmento de un pie.

Así, el texto hace público lo que la práctica forense ejerce en privado. Los especialistas del laboratorio discuten la posibilidad cierta de disolver un cuerpo en ácido. Las pruebas del laboratorio ensayan todas las posibilidades. El cuerpo de un perro funciona a modo de test que confirma la viabilidad de la escena del crimen. De este modo, se despliega un campo léxico en donde destacan las acciones que produce el elemento: “diluir”, “disolver”, “desaparecer”, “licuar”, degradar”.

Particularmente, el caso jurídico propone un orden riguroso con un sistema de exclusiones e inclusiones y jerarquías. Se trata siempre de un hecho excepcional. El caso debe ser caratulado. Por eso, es típico - la tipificación es su soporte principal - por analogía con otros casos. A primera vista, la novela da cuenta de qué modo la investigación judicial procura establecer patrones de búsqueda rastreando casos similares en donde cotejar indicios y coincidencias. La colaboración de Interpol detecta dos antecedentes en el mundo. Las historias funcionan como microrelatos que comparten el carácter aberrante del crimen y reconocen rasgos comunes. John George Haig, inglés de 32 años, disuelve en un tambor de acero a Olive Durand, una viuda adinerada. De la víctima sólo se encuentran una prótesis de resina y fragmentos de la pelvis.

Por otra parte, en Francia George Sarrejani, alias Sarret, en complicidad con las hermanas Catherine y Philomene Schmidt disuelve en una bañadera a Louis Chambon y a la señora Haslin de Ballandra.¹²⁸ Ambas historias pueden leerse como una puesta en abismo del caso argentino y sugieren una presencia del género gore en la novela. La sangre, los pedazos de carne y los tejidos descompuestos abonan la representación de lo siniestro. Los efectos del ácido resultan inquietantes porque derivan en un torrente de fluidos incontrolables. Encontramos aquí que los excesos del gore presentan el lado cómico del miedo. Estamos pues, por así decirlo, ante un escenario que se tensa hasta la irrisión. La novela se hace cargo de los desmadres del caso. El reconocimiento de los restos del empresario muestra la repugnancia de los familiares ante las fotos de los dedos del pie y produce extrañeza en el lector.

Notemos que el caso judicial y el caso policial imbrican pues el texto despliega el interrogatorio de Márquez mediante una grabación que Ríos pone en manos del juzgado con la exigencia de la destrucción luego de la escucha. El montaje de las voces de los interrogadores sutilmente distorsionadas apunta a la relevancia de la información. Los tonos y los sonidos de fondo revelan una puesta en escena diseñada para intimidar y destruir al sospechoso. Los gritos de la habitación vecina en donde se practica el submarino y la exhibición de la picana sobrevuelan como velada amenaza. El maltrato y el castigo psíquico exacerbaban la violencia léxica ya que el verbo reventar resuena como una letanía. El proceso del interrogatorio suspende las nociones de tiempo y espacio. Las técnicas de tortura apuntan a la desintegración de la víctima:

“Te explico una cosa; nosotros esto lo hacemos para sacarnos la duda. Lo que digas acá no va a ningún lado, se queda para nosotros. A nivel judicial este interrogatorio no sirve para una mierda y vos lo sabes. Pero nosotros queremos saber la verdad. Si aguantas bien. Y si no aguantas, mala suerte. Te dio un infarto. A tanta gente le da un infarto...”¹²⁹

¹²⁸ La excelente película, *El trío infernal* de Francis Girod, recrea el caso

¹²⁹ Id, Pág. 148

En esencia, el gesto subraya un escenario en donde el sujeto ya no decide nada, ni siquiera su muerte. La eficacia del sistema represivo perfecciona los métodos más funestos para extraer datos y nombres. El esquema iterativo del tormento resulta asfixiante pues el aislamiento, los golpes, la repetición mecánica de las mismas preguntas y la ausencia de plazos legales conducen a una situación límite.

Se trata, pues, de un poder omnipotente. El estado se arroga la medida del bien y del mal ejerciendo una moral que postula que el fin justifica los medios. Así, *Un crimen argentino* explora la práctica judicial y la eficacia del dispositivo represivo. La irrupción de la grabación permite que la información fluya exponiendo la responsabilidad del protagonista del asesinato. Por eso, la escucha del interrogatorio ilícito signa la investigación de la verdad de los hechos. El rédito de los apremios ilegales que obtiene una confesión de Márquez, persuade al Juez Suárez del procesamiento de Márquez por la figura de secuestro extorsivo seguido de muerte. Lo que merece destacarse es que la omnisciencia tecnológica desnuda la trasgresión a las normas.

En este sentido, la novela visibiliza las fronteras borrosas del derecho y “los excesos” del Proceso militar dejando entrever una justicia funcional a las políticas de Estado. Desde el punto de vista moral y político, el rol de las instituciones es puesto en crisis formulando otra vuelta de tuerca sobre la impunidad. Como vemos oscuras similitudes afloran entre perseguidores y perseguido. La resolución del crimen arroja luz sobre la precariedad procesal del asesino - Márquez está tres meses sin asistencia legal y su abogado es apretado por el Coronel Ríos - y abona un espacio que Sietecase define con precisión: “Comprendía que estaba ante un tiburón atrapado por un cardumen de tiburones”¹³⁰.

¹³⁰ Sietecase, Reynaldo, “Las sociedades también se definen por sus formas de matar”, en Diario Los Andes, Mendoza, suplemento de Cultura

Creer en la mentira

Un crimen argentino deja vislumbrar los arduos vínculos entre ficción y testimonio. La articulación de documentos y recursos narrativos producen un merodeo de la verdad. La fórmula acuñada por el autor – novela real – plantea un oxímoron que produce un pacto de lectura ambiguo.

Por un lado, el texto mantiene el apego a las fuentes judiciales que proveen datos y circunstancias de la causa como lo demuestra la sentencia de 1986 de la sala tercera de la Cámara de apelación penal de Rosario que examina la contundencia de los elementos probatorios:

“ A tal fin adquieren especial relevancia: la compra de un tanque de fibrocemento por M., sin que explicare uniformemente la finalidad que le guió a ello, ora que era para llevar al campo, ora para colocar en agua los cueros de fabricar pelotas de fútbol, para que se ablandaran, ora para crear un ambiente con plantas tropicales....la circunstancia insoslayable que el técnico E.N.P. la había aconsejado con anterioridad tal material como elemento contenedor del ácido sulfúrico, según informa el técnico de Sulfacid.....los resultados de los estudios de laboratorio practicados sobre la sustancia halada en el fondo del tanque: el hallazgo de un antepié y de un mocasín, cuyo taco presentaba el mismo desgaste que uno de un zapato perteneciente a la víctima..... La circunstancia que el propio M. reconoce haber estado con S. la noche del 16 de diciembre...la interrupción de llamadas telefónicas pidiendo rescate luego de su detención.....la alusión inicial al autosequestro.....Por otra parte, en autos ha quedado acreditada la muerte de una persona J.S.S. y su disolución en ácido sulfúrico...¹³¹

Por otro lado, el relato manifiesta la voluntad de presentar el crimen como paradigmático porque responde a “un modelo argentino” que practica la desaparición de los cuerpos para lograr la impunidad. Así, existe un énfasis en la novela para explicar los mecanismos simbólicos y las relaciones materiales de poder. Por eso, el autor urde una motivación para encontrar un sustento al crimen, más allá de los afanes económicos y la coyuntura de terror.

¹³¹ M.J.C.-Privación ilegítima de la libertad seguida de muerte-SOBRE RECURSO DE INCONSTITUCIONALIDAD (Epte. C:S:JA NA^a 300 año 1986) en Infojus Sistema argentino de información jurídica

De algún modo, la invención de una tía¹³² con la que el protagonista mantiene un amor incestuoso y desaparece sin dejar rastros, acentúa la violencia espasmódica de la época. Agustina transita el negocio de la prostitución y es víctima de los acuerdos entre jerarcas de la trata de blancas y la policía. Así, *Un crimen argentino* subraya la égida del Estado que por coacción u omisión afecta la vida privada de los individuos. La operación mima los rasgos del thriller psicológico que indaga en fantasmas y deseos de los protagonistas. Por eso el cierre de la novela, plantea una atmósfera de escepticismo.

En 1995, los secretarios del juez Suárez, González Rivas y Carlos Torres tropiezan con Márquez en un bar: el célebre asesino se encuentra en libertad luego de haber cumplido las dos terceras partes de la condena. Rivas realiza la pregunta crucial:

- Lo único que quiero saber es por qué nunca aceptaste el homicidio.
- Sencillamente porque no maté a nadie.
- Márquez por favor.....
- Le voy a dar un dato que me pasó un íntimo amigo de mi padre que trabaja en los Servicios de Inteligencia del estado. Samid está viviendo en Siria, en un barrio residencial de Damasco.
- Márquez, ni siquiera vos crees en lo que decís....
- Nadie desaparece así nomás, doctor González Rivas. ¿No le parece?"¹³³

Si atendemos a la relación entre saber, justicia y verdad, estamos ante una conversación que trasluce una atmósfera de impunidad que se verifica en el peso de la negación inicial. La connotación política es evidente y subraya una estrategia oficial destinada a disimular la desaparición física de personas. *Un crimen argentino* – como los otros textos de este corpus – se desliza en los bordes del género no ficción. La apuesta literaria parece ganar la partida y en esas filigranas se consuma el gesto de denuncia. La alusión de Márquez refrenda el carácter nefasto del ocultamiento y el secreto pues certifica ante el lector una manipulación destinada a creer en la mentira.

¹³² Sietecase confirma la estrategia narrativa a Jorge Boccanera “Desapariciones y secuestros en la novela “ *Un crimen argentino*, Diario Los Andes, Mendoza

¹³³ Id, Pág. 168-169

Capítulo 5

Nuevas formas de no ficción: la apoteosis de lo privado

La literatura en los tiempos del thriller folletinesco

Ante los grandes eventos policiales, los medios masivos maquinan un juego de seducción mediante intrigas y expectativas. El afán iterativo monta un crescendo dramático en donde promesas y eventuales revelaciones procuran atrapar al espectador. Frente a esta pléyade autorreferencial que gira en torno de sí misma y sus contenidos ¿Qué tensiones y diferencias proponen estos textos? *Escritos con sangre* es una antología de Sergio Olguín que presenta nueve historias extraídas de la crónica policial argentina que proponen – según reza la contratapa - combinar la realidad y ficción, la tradición y la novedad. Como se advierte en el prólogo “la realidad se encuentra inmersa en las noticias policiales, donde hablar de casos policiales es hablar de casos políticos. Corrupción, muertes sospechosas, y conspiraciones se mueven cómodas en los estamentos del poder: lo político teñido de policial y viceversa”.

Así, las estrategias de los medios masivos se transforman en disparadores del trasfondo delictivo en los textos. Por eso, Lautaro Ortiz señala en la reseña del diario Página 12 “A pedido de la realidad” “que en su conjunto los cuentos incluidos en *Escritos con sangre* poseen la rara virtud de ordenar, detener, repensar y humanizar la veloz realidad policial argentina que, a través de los medios de comunicación se ha convertido en una novela caótica e interminable donde víctimas criminales, policías y jueces son presentados como meras figuras de la delincuencia del país”. En esta línea, Osvaldo Di Paolo, propone en su tesis de Doctorado *Cadáveres en el armario*¹³⁴ que al originarse en el seno de la sociedad y rescribir crímenes que realmente han sucedido, el policial basado en hechos verídicos corrige el sensacionalismo, la rapidez y la ligereza con que se contaron estas historias por parte de la prensa”.

¹³⁴ También se analizan en el trabajo los textos: *Mujeres asesinas* y *Mi madre Yiya Murano*

¿Es posible fechar este giro espectacular de las noticias? Marcelo Hortiguera resalta en su trabajo *Perfiles multimedia y cultura de la convergencia en tiempos de globalización* que los grupos multimediativos surgidos durante los años noventa diseñaron un tipo de relato denominado thriller folletinesco. Un modelo de noticias dotado de “ganchos argumentales” y suspenso que roza el sensacionalismo. En *Escritos con sangre* la cultura mediática invade y se apropia del sistema literario y se transforma en disparador del imaginario cultural en los textos. Se proponen alternativas que se construyen de manera abierta a través de los medios masivos en un constante juego de idas y vueltas de zigzag y retroalimentación.

Por otra parte, Felipe Fernández destaca en la crítica del suplemento cultural del diario *La Nación* “Crimen a la argentina” “que la compilación sirve para demostrar que el cuento puede manejar el género con mayor eficiencia y originalidad que muchas novelas en las que lo abordan con un sobrepeso de páginas, personajes y situaciones”.

Pues bien, los cuentos presentan un elemento común con los textos del corpus: el intercambio entre lo documental y la ficción y los arduos préstamos entre literatura y periodismo. La puesta en escena referencial es azuzada por los medios masivos y está atravesada por la versión personal de los hechos. La mirada literaria merodea el velo del crimen y focaliza en los puntos ciegos que esconden parte de la verdad pues el verdadero desenlace permanece en el aire. Por eso, se han seleccionado tres relatos que sugieren un afán experimental. “Los que vieron pasar al rey” y “Lengua larga despliegan a través de monólogos interiores otra vuelta de tuerca en donde los asesinatos tienen móviles confusos: el dinero, la política y el poder se entremezclan en un contexto donde sobrevuela el signo mafioso. Por su parte, “Las primas” de Enrique Sdrech propone como recurso alusiones intertextuales con otras piezas del género policial. Así, los textos operan sobre los restos del festín mediático y pueden leerse como una suerte de reflexión sobre el rol de la ficción en un escenario azotado por el frenesí informativo.

Mientras agonizo

El crimen de Poli Armentano conjuró un haz de significantes propios de la serie negra: deudas, droga, farándula, poder, mafia y corrupción. El 18 de abril de 1994, Leopoldo Armentano recibió un balazo en la cabeza en la puerta de su domicilio. Dos días después murió en el Hospital Fernández sin poder brindar ninguna pista acerca de la identidad del asesino. La causa judicial tuvo más de veinte jueces hasta prescribir en el año 2006.

El cuento de Gamero “Los que vieron pasar al rey” focaliza en los testigos que pudieron haberlo visto con vida en sus últimos instantes. El texto juega con las emociones y las impresiones de los involucrados. La reconstrucción de los hechos involucra un vasto fresco del cuerpo social. Así, desfilan la mucama de un hotel alojamiento, un taxista, el mozo de un restaurante, las mujeres habitúes de la discoteca *El cielo*, el portero del edificio, un policía y el asesino. Todos estos planos están estructurados y entremezclados de modo tal que ofrecen una perspectiva múltiple e instantánea. El murmullo de voces establece detalles y símbolos del status de vida del personaje.

Asistimos en las últimas décadas a una nueva forma de no ficción¹³⁵ en los medios periodísticos y audiovisuales que se caracteriza por un desdibujamiento de los límites entre lo público y lo privado. Sólo basta echar una ojeada a los diarios y contemplar las pantallas televisivas para advertir la contaminación entre la información y la narración con recursos prestados de la ficción. La ingerencia de los medios en la vida privada alienta la necesidad de aumentar la credibilidad a través de información individualizada y aparentemente verificable. Lo que resulta significativo es que los cruces entre información y los procedimientos propios de la narrativa provocan sospechas hacia los discursos argumentativos de las denominadas zonas duras de los medios masivos.

¹³⁵ Aníbal Ford y Fernanda Longo, plantean estos rasgos en “La exasperación del caso. Algunos problemas que plantea el creciente proceso de narrativización de la información de interés público.

Por eso, el cuento propone una épica de la vida privada en donde resaltan constantes alusiones a la riqueza, el poder, el consumo y la ostentación. El discurso se torna redundante y el uso de la oralidad recurre a clisés y estereotipos establecidos por los medios masivos. De este modo, circulan el consumo de drogas – cocaína y éxtasis – los signos del lujo – diamantes, rolex, autos como el BMW y la saturación e las marcas – Hugo Boss, Kenzo, Armani. El texto juega con un discurso plagado de lugares comunes por la prensa:

- Ese quemado a lámpara, eeh...Estaba, con una camisa blanca con cuadraditos así negros, una onda Gabbana reminimalista y un Levis seiscientos uno negro y los zapatos de Navarro.
- ¿Quién? ¿Ese?
- Si. ¿No es pancho Dotto ése?
- ¿Pancho Dotto? ¿Me estás cargando? ¿No sabes quién es?¹³⁶

Ya podemos inferir que encontramos una narración que se desliza en los bordes de lo serio y lo frívolo. La puesta en escena está mediada por la política del chisme. Mientras el rumor es una noticia interna en relación a la sociedad, el chisme, en cambio, es una narración que se restringe al plano íntimo de la comunicación cara a cara. Esencialmente, es un relato transmitido sobre alguien prestigioso o algo insólito de un sujeto oscuro. El signo del chisme es su expansión, constituyendo un eslabón de una cadena que otros eslabones repiten aproximadamente. Configurado como temporalidad pura, el chisme propone una incesante transformación. Todo chismoso concibe una versión de los hechos en virtud de lo que escucha. El portero del edificio de Armentano ensaya una variante:

“Y yo no sé preguntale a don Luis dicen que andaba en el juego la droga que el hijo del turco se la tenía jurada porque le preñó a la hermana don Luis dice que era siempre muy correcto las expensas siempre al día como un rey muchas pibas eso sí una más linda que la otra capaz que fue un marido aunque eran todas pendejas me contaba la otra vuelta que una noche se asomó a la pileta y lo pescó con una en bolas que querés el hombre tenía su pinta...”¹³⁷

¹³⁶ Gamarro, Carlos, “Los que vieron pasar al rey”, en *Escritos con sangre*, , Buenos Aires, Grupo Norma, 2003, Pág. 101

¹³⁷ Id, Pág., 105

Fundamentalmente, el régimen del chisme implica una palabra en tránsito que ofrece una posibilidad limitada de acceso a los hechos. Una cuerda invisible insinúa un turbio caudal de especulaciones. El texto vindica esa cascada de murmullos, de acotaciones a media voz, de insinuaciones intencionadas. El secreto y el chisme aparecen íntimamente ligados pues configuran una estrategia enunciativa en permanente circulación. La propagación del secreto edifica una intriga que el chisme pretende desmontar.

Gamerro desplaza el misterio de la identidad del asesino y sus móviles. El discurso se tiñe de indicios que hacen suponer que existen razones ocultas detrás del crimen de Armentano: un policía sugiere la eventual implicancia de la comisaría 51 por un negocio de protección de la discoteca *El cielo*. Un empresario poderoso es extorsionado en medio del sepelio de Armentano. Así, en el lenguaje circulan las huellas de lo acontecido insinuando responsabilidades y complicidades. En el final del relato, el asesino ordena retrospectivamente los acontecimientos en un gesto que incrementa el suspenso pero defrauda las expectativas del lector. El borramiento del nombre propone una táctica que mantiene el secreto al homicida:

“A mí no pudo verme del telo al restaurante y del restaurante a Trumps estuve con los polarizados y después al BM los seguí de lejos....No no me vio nadie pudo verme salvo ese rato que me bajé del auto para vichar las ventanas del telo.....Caminaba muy rápido y en la esquina y en la cuadra de su casa había luz mucho edificio no me convenía así que para no correr y asustarlo a mitad de cuadra lo llamé bajito y le dije ¿Poli? ¿Poli Armentano? Y ahí se paró un segundo y se dio vuelta y así lo alcancé.”¹³⁸

La identidad del autor material y del autor intelectual del crimen permanece en el anonimato. El *cuento* mina las condiciones del policial y pone en crisis las posibilidades genéricas del relato de no ficción: no existe una autoridad narrativa que organice los hechos y arribe a la verdad. El cuento se erige sobre fragmentos que articulan una realidad en fuga proponiendo meros signos amenazantes sin rostro ni figura.

¹³⁸ Id Pág. 113-114

El silencio de los inocentes

El empresario Marcelo Cattaneo acusado por sobornos en escándalo IBM- Banco Nación apareció ahorcado colgando de una antena en construcción en la ribera del río de la Plata detrás de los pabellones de la Ciudad Universitaria el 4 de octubre de 1998. El cuerpo fue encontrado por un pescador que estaba en la zona. La causa por la muerte de Cattaneo quedó en manos de la jueza de instrucción Gabriela López de Oubiña y fue caratulada como averiguación de suicidio. La aparición de un recorte del diario *La Nación* que aludía al caso IBM en la boca del empresario acrecentó las hipótesis sobre la posibilidad de un suicidio inducido.

El cuento de Sasturain “Lengua larga” trabaja sobre los relatos de los testigos que estuvieron en la escena del crimen. El texto despliega la noción de límite¹³⁹ que afecta a los involucrados: ¿Qué se puede decir? ¿Cómo expresarlo? ¿Qué se percibe del acontecimiento? ¿Es posible transmitirlo a través del lenguaje? ¿Cómo influye el temor en los relatos? Así, el texto despliega una zona de silencios significativos y datos escamoteados. La estrategia del narrador funciona como la punta de un iceberg que estimula la imaginación del lector proponiendo un juego de condensaciones y sobreentendidos que obligan a reconstruir el contexto cifrado. Debemos completar con nuestro saber y nuestras conjeturas todos los vacíos que depara la trama.

Por eso, puede leerse en “Lengua larga” el eco del cuento de Hemingway “Los asesinos”. Las alusiones convierten al escamoteo de información en pura expectativa. El sentido queda suspendido en el aire. La elipsis organiza la historia pues el procedimiento es funcional para recrear la tensión entre experiencia y lenguaje explorando la brecha entre lo dicho y lo visto.

¹³⁹ Piglia, Ricardo, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* Casa de las Américas, Ciudad de la Habana, 2000

De ahí que los testigos operen como indicios o síntomas de una historia que se oculta. La narración condensa momentos y vivencias que insinúan que algo terrible ha sucedido. Las historias de los sobrevivientes sólo son importantes porque han estado en el teatro de los sucesos. Una joven pareja de docentes que mantiene un encuentro amoroso en el descampado de Ciudad Universitaria es interrumpida por unos extraños. La amenaza resulta inquietante pues se desconoce la naturaleza de los intrusos:

“Nos los queremos ver más por acá La próxima vez te cortamos los huevos. Y vos zafaste no tenemos tiempo para romperte el culo, pendeja.....No dijimos más. Tardé en meter primera. La caja hacía ruidos contra la noche y las puteadas, las burlas carraspeaban como los cambios. Cuando salimos de la tierra nos cruzamos con otro auto que se mandaba. Pobre el del Fiorino dije, ¿Vos tenés mi bombacha?, dijiste”¹⁴⁰

El interdicto sobrevuela como una pesadilla y ciñe la vida privada de los protagonistas, Durante la sesión psicoanalítica, la mujer que ha sido amenazada, ensaya la tensión entre saber y decir. Los puntos suspensivos, la pausa, el merodeo del hecho socavan la posibilidad de cualquier información. En una extraordinaria vuelta de tuerca, el cuento propone el envés de la razón terapéutica: la psicoanalista no quiere escuchar la confesión del paciente:

“- ¿Cómo que ya es la hora? ¿Qué hora es?
- Dejame que te lo diga: donde apareció el.....
- Está bien conste que me echaste. Nunca me había pasado que....
Puerta y afuera. Nunca tampoco le habrá pasado a Licenciada Carla que no supiera, no debiera, no intuyera que no quería y que no querrá enterarse, no saber nada de nada.”¹⁴¹

Hay pues un sentimiento de profunda insatisfacción en esa conversación. El pasaje contamina lo público y lo privado estableciendo un hiato que alienta la sospecha de un hecho ominoso. Los discursos que moviliza el cuento imponen la clausura y el sintagma “no saber” circula como una letanía.

¹⁴⁰ Sasturain, Juan, “Lengua larga” en *Escritos con sangre*, Buenos Aires, Grupo Norma, , 2003, Pág. 187-188

¹⁴¹ Id Pág. 186

Lo formularemos una vez más: lo no dicho determina la mecánica del relato. El acontecimiento se desdibuja en una dinámica de enunciados que dejan entrever la compleja relación entre distancia y conocimiento, saber y no saber, decir y callar. El silencio parece viajar de boca en boca y esa es la disyuntiva que enfrenta el otro testigo, el pescador:

“Cuando llegan no hacen falta comentarios. El más viejo le patea el tachito, el mas joven le levanta la mochila de Barbie, se la tira contra el pecho..... *Cuidado con la lengua* dice el joven y le da con el diario en la nuca. El veterano no sabe si cerrar la boca, si no, lo matarán ahora o más tarde, supone, intuye con la boca abierta, mientras los ve irse que no son policías. Los canas no leen La Nación”¹⁴²

El fragmento exagera la impotencia y abre una red de interrogantes: ¿Esos hombres eran los asesinos? ¿Protegían la zona para que Cattaneo consumara “el suicidio”? ¿Contaminaban la escena del crimen? ¿Qué ocultaban? El cenit de esta estética de la omisión alcanza al involucrado. La aparición del muerto puede leerse como un homenaje a la película *Sunset Boulevard*¹⁴³ y también como una apuesta alegórica que resalta la sensación de impunidad. La ficción promete una función reparadora que concluye siendo pura espuma: “hablo desde ahora, no callo para siempre. No”¹⁴⁴

De alguna manera, el cuento traduce la impotencia que los medios insinúan. Ningún secreto sale a la luz. Contra la maquinaria mediática que genera una lógica del espectáculo mediante pistas insólitas, líneas de investigación arbitraria y situaciones redundantes, el texto desarrolla una política de ocultamientos y negaciones que desarma el nudo entre verdad y justicia. El crimen queda irresuelto trazando un escenario en donde el lector incuba las peores sospechas.

¹⁴² Id Pag, 182-183

¹⁴³ Joe Gillis (William Holden) aparecen el comienzo de la película flotando muerto en la piscina. La voz del muerto comienza a explicar lo que ocurrió.

¹⁴⁴ Id Pág 190

Agua turbia

El 18 de octubre de 1989 dos primas, Nilda Santamarina y Leonor Mancuso, aparecieron muertas en una bañera en la localidad de Vicente López. El caso suscitó una serie de incógnitas pues los peritos determinaron que la muerte había acontecido hacía dos meses. Sin embargo, el doctor Agustín Brescia del hospital de Vicente López declaró haberlas atendido dos días antes y recetarles un medicamento antifebril. ¿Cómo explicar entonces la descomposición prematura de los cuerpos? Así, surgen diferentes hipótesis sobre la causa de la muerte: suicidio, electrocutamiento, monóxido de carbono, botulismo, la acción de psicofármacos.

Recordemos, que el relato de Enrique Sdrech pivotea sobre un caso que el propio autor había desarrollado en las noticias policiales de Clarín. Las crónicas¹⁴⁵ del día 20, 23 y 30 de Abril despliegan en sus titulares la serie semántica del misterio. Así, lo reflejan los titulares: Dos muertes y un enigma, ¿Fue electrificada el agua? ¿Hubo una tercera persona? Las notas cabalgan sobre un clisé de la crónica roja: “pese al hermetismo judicial y policial”, “surgen las siguientes hipótesis”. Por otra parte, la crónica del 30 de abril presenta una precisa localización espacial estableciendo un plano detallado del departamento.

Sabemos, entonces, que “Las primas” se configura como una reescritura del caso policial. Resulta interesante como Sdrech traza otra vuelta de tuerca sobre el procedimiento discursivo de la crónica. El comienzo del relato plantea la presencia de un asesino y deja abierta la posibilidad de un crimen impune:

“El autor de aquél macabro suceso sigue libre – en realidad nunca llegó a ser procesado – Y, según se sigue afirmando, algunas veces, siempre bien entrada la noche, se lo ha visto llegar a la cuadra, detenerse largo rato contemplando las casa que había sido escenario del doble homicidio, para luego desaparecer entre las sombras en dirección a la Panamericana, distante a escasas dos cuadras del lugar”¹⁴⁶

¹⁴⁵ La crónicas aparecen en copia mimeo en *Cadáveres en el armario: el policial palimpséstico en la literatura argentina contemporánea*

¹⁴⁶ Sdrech, Enrique, “Las primas” en *Escritos con sangre*, Buenos Aires, Grupo Norma., 2003, Pág. 193

Sdrech desmenuza y desbarata cada una de las hipótesis que surgen del homicidio. La intervención del monóxido de carbono es desestimada pues el perro que acompañaba a las víctimas en la casa permanece con vida. La alternativa de un posible electrocutamiento se derrumba pues no existen indicios de quemaduras en los cuerpos. El caso ingresa en un callejón sin salida ¿Cuáles fueron los motivos del deceso? ¿Es posible vislumbrar los pormenores de esa muerte insólita? Corresponde considerar al siempre vigente Barthes cuando examina la estructura del suceso pues advierte que el crimen misterioso postula una causalidad diferente:

“El trabajo policíaco consiste en rellenar al revés el tiempo fascinante e insoportable que separa al hecho de su causa; el policía, emanación de toda la sociedad entera, bajo su forma burocrática se convierte entonces en la figura moderna del antiguo descifrador de enigmas (Edipo), que hace cesar el terrible porqué de las cosas; su actividad, paciente y tenaz, es el símbolo de un deseo profundo: el hombre colma febrilmente la brecha causal se dedica a hacer cesar una frustración y un desasosiego.”¹⁴⁷

Así, el texto postula el milagro del indicio a través de la relación intertextual. Sdrech acentúa los vínculos entre el crimen de las primas y los escritos canónicos del policial clásico. El caudal de la imaginación permite arribar al núcleo más relevante de la pesquisa. La incorporación de un investigador explota los umbrales genéricos y exagera un escenario altamente codificado: el espacio del cuarto cerrado resuena en las alusiones a Edgar Allan Poe y Conan Doyle:

“Por esas ironías de la vida Sherlock Holmes debió actuar en un caso donde una mujer aparece muerta en su alcoba. La puerta estaba cerrada y atrancada desde adentro y no había ventana alguna, la víctima había sido envenenada con una poderosa toxina y, ¿sabe quién es la asesina? una Víbora que habían introducido a través de un pequeño orificio que había en el techo - comentó el comisario Alfí”¹⁴⁸

¹⁴⁷ Barthes, Roland, “Estructura del suceso” en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, Pág. 229

¹⁴⁸ Id, Pag 203

De este modo, el cuento despliega una zona de pasaje que imbrica ficción y realidad. La alusión literaria es confirmada por dos médicos legistas que intervienen en el caso. Así surge la posibilidad de muerte por envenenamiento de víbora mamba. Los vecinos comentan que el novio de Nilda Santamarina trabajaba en un serpentario y se encuentra prófugo. La consulta a los departamentos de policía del mundo arroja que existen dos casos similares: uno en Canadá y otro en Italia.

Bajo el amparo de esa sinuosa red causal, el comisario Alfil- como sugiere la connotación del nombre- mueve el tablero y persuade al juez de la causa para que efectúe un peritaje toxicológico examinando los corazones de las víctimas que está preservados en formol. La incursión en la morgue judicial depara una nueva decepción pues los órganos han sido robados.¹⁴⁹ Sdrech establece una alusión al policial negro para resaltar una lógica perversa: Raymond Chandler dijo textualmente: "Hammet ha sacado al homicidio del laboratorio y lo ha arrojado en medio de la calle"¹⁵⁰.

Como podemos ver el cuento se mueve en varios planos y exhibe un doble movimiento en relación al canon genérico. El cuarto cerrado conjura el fetiche de la inteligencia suprema del detective. Ese modelo formal es destabilizado por el hurto de las pruebas en donde estalla el signo de la serie negra: la corrupción invade todos los estamentos de la sociedad. La inacción de la justicia y la policía delata una red de complicidades y torpezas. Así, los lectores quedan suspendidos en el misterio de la doble muerte. El trabajo con los textos del policial clásico y negro se erige como la forma elegida, no ya para sostener una resolución del enigma, sino para ensayar una suerte de clausura simbólica: la serie literaria mitiga el fracaso de la crónica policial.

¹⁴⁹ La realidad resulta más banal. Sdrech confirma a la revista *Sudestada* N° 22 que dos perros vagabundos comieron los órganos.

¹⁵⁰ Id, Pág. 207

Final de partida: no busques respuestas porque quizá no te guste lo que encuentres

Los textos de este corpus plantean vínculos problemáticos entre novela y relato *de no ficción*, y entre novela y periodismo. La adopción de procedimientos afines con el género *de no ficción* como la intervención narrativa de los testigos de los acontecimientos, la captación del habla y estilo de vida de los personajes, la exasperación del detalle, y el trabajo con archivos periodísticos, judiciales y policiales conviven con el desborde hacia la ficción. Esa tensión quizás revele imposibilidad de un género y sus dilemas: ¿Cómo acceder a la verdad? ¿De qué materiales se dispone? ¿Cómo validar la autenticidad de las fuentes? ¿Qué límites afectan a los testigos? ¿Es posible discernir entre lo fáctico y lo real? ¿Cuánto de la base empírica es verificable?

Ana María Amar Sánchez sostiene en su obra *El relato de los hechos* que el género *de no ficción* ostenta una forma específica fruto de un sujeto que construye su versión de los hechos a través del recorte de la realidad, montaje y selección de los materiales. ¿Pero es posible dilucidar cuanto de esa operación está signada por la ficción? ¿Existe una divisoria de aguas entre referencias imaginarias y referencias reales? Según hemos visto el género *de no ficción* acude a procedimientos literarios como la narrativización de los protagonistas para establecer una esfera que le garantice su autonomía. Así, se plantea un verdadero fallido epistemológico pues concluye afirmando lo que niega. Dicho de otro modo, en el género *de no ficción* el artificio literario sustenta la madeja testimonial.

Indiquemos, entonces, que la imposible demarcación de límites entre lo ficcional y lo fáctico presenta un conflicto - su infructuoso equilibrio en valores inestables - y confirma su condición de género híbrido. Podría decirse que esa mezcla también edifica su interés: su marginalidad respecto a las clasificaciones tradicionales y una adopción masiva por parte del público que busca otra versión de los hechos.

Por eso, las poéticas de los escritores azuzan este conflicto planteando en el caso de Piglia el modo en que la ficción incide en la realidad o en el caso de Tomás Eloy Martínez novelando lo real. Por eso, no sorprende que Bonasso solucione un complot con una figura tan cara a nuestra imaginación: la C.I.A y que Sietecase acuda a un oximoron para afirmar que su texto es una “novela real”.

Los cuentos “Los que vieron pasar al rey”, “Lengua larga” y “Las primas” llevan esa tensión a un punto límite: sólo resta la narración de una superficie mundana pues la realidad es inaccesible. Así, se sobreactúa lo íntimo o se calla lo público hasta la exasperación. Ese espacio ambiguo provoca que la relación delito- verdad –justicia – notablemente asumida por Walsh en los años sesenta y setenta - parezca difuminarse en un mero gesto. ¿Cuánto queda entonces de esa voluntad política de la escritura en pos de esclarecer los sucesos y denunciar la trama del poder?

Sobre los restos de ese compromiso tan visceral, los relatos de este corpus postulan un entramado de secretos, rumores, y chismes, y edifican también el deslizamiento entre lo público y lo privado. Esas estrategias enunciativas que conectan lo dicho y lo no dicho producen desplazamientos de sentido: lo que se busca nunca aparece en su lugar. Esta lógica narrativa hace que el estatuto probatorio de los hechos y el caudal de testimonios no sea ya tan transparente.

Así, se construye un punto ciego en donde la verdad del acontecimiento se disemina sin jamás resolverse. A modo de consuelo se ofrecen revelaciones parciales y fragmentarias. La ausencia de clausura pervierte el vínculo con el género policial. Los misterios no se develan y conducen a un callejón sin salida.

En ese dispositivo que subvierte también el modelo de relato testimonial puede leerse tanto la falta de certezas documentales como una decisión estética. El uso de la imaginación derriba estereotipos y provoca incertidumbre. Es un plus que está allí para ofrecer matices de lo real y también componer episodios tan complejos. Un aliento épico recrea las narraciones. Por eso, alejados del lugar común y lo genérico, los personajes atraviesan situaciones extraordinarias. La imaginería visual modela los rostros de los pistoleros de *Plata quemada*, los lugares que marcan el tránsito del cadáver de Eva y las escenas culminantes: Yabrán se inmola en forma diferente según el imaginario de los testigos.

Por otra parte, los textos exponen la tensión entre novela y periodismo. En esta línea, cada narración muestra los manejos de los medios masivos – aquí podríamos convenir con Amar Sánchez – que ofrecen una repetición de formulas en las cuales se aporta una “tranquilizadora verosimilitud”. *Plata quemada* pone en crisis los clisés del periodismo pues las hipótesis, los trascendidos y el off the record solo revelan tácticas de manipulación. La novela presenta la irrupción de la televisión construyendo un acontecimiento destinado a ser consumido ávidamente por el público en una lógica que licua toda diferencia entre información y espectáculo.

Santa Evita propone un aluvión documental contaminado con un discurso conjetural en donde resaltan los modalizadores “tal vez”, “acaso”, “ciertas fuentes”. *Don Alfredo* exhibe una construcción de la opinión pública que los medios traducen en la noticia deseada. *Un crimen argentino* subraya lo que la prensa calla: los apremios ilegales. Los cuentos de *Escritos con sangre*: “Los que vieron pasar al rey”, “Lengua larga” y “Las primas”, exponen la arbitrariedad que traen los Holdings mediáticos: el Thriller folletinesco despliega una ficción que exaspera los límites entre lo público y lo privado. En este escenario, las obras plantean una interpelación: ¿Cuál es el lugar de la literatura en el espacio de circulación que determina el mercado?

Los campos semánticos de lo literario y del policial han sido tan trajinados por los medios que ese lenguaje ya parece irrelevante. Como advierte Piglia¹⁵¹, se postula la transparencia porque estamos en un mundo en que la experiencia se diluye en el círculo incesante de la información.

Tal vez estas obras expongan otro tipo de conflicto. Podría pensarse que estas novelas que trabajan con hechos resonantes ofrecen un registro diferente y se alejan de lo previsible. Hay una suerte de resistencia que irrumpe en algún punto de los textos. Por eso, más allá de la búsqueda de fórmulas probadas y atractivas, existe una escritura que procura un riesgo. La prensa y la televisión montan la ilusión referencial en una seductora avalancha informativa. Es decir se establece un consenso basado en una lógica de mercado: los sucesos son interesantes en virtud de su medición. El paradigma literario ofrece una pausa y una diferenciación subrayando que la sobreabundancia de signos no garantiza la verdad. Así, contra lo que supone Hortiguera, los textos desautomatizan la cultura mediática desplegando un pacto de lectura profundamente escéptico que coloca en entredicho la noción de espectáculo. Ese disenso interrumpe el montaje incesante de las imágenes que instala una credibilidad alambicada en donde la tan mentada objetividad enmascara una pretensión hegemónica.

Tal vez la realidad sea más banal de lo que suponemos o confirme nuestras peores sospechas, en todo caso el atisbo de la imaginación en estas novelas acentúa una imposibilidad: allí donde el periodismo instala una certeza y solventa la retórica probatoria de la cosa juzgada, la literatura coloca un dilema. Por eso, en cada final de partida los intersticios de la ficción modulan una pluralidad de voces – a menudo contradictorias - en donde resuena un contrato de lectura crítico: no busques respuestas porque quizá no te guste lo que encuentres.

¹⁵¹ Piglia, Ricardo, *Luz, crítica, acción*, Suplemento Radar, Pagina 12, 16 de septiembre 2012

Bibliografía

Corpus

Bonasso, Miguel, *Don Alfredo*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1999

Martínez, Tomás, Eloy, Buenos Aires, *Santa Evita*, Planeta, 1995

Olguín, Sergio (comp), *Escritos con sangre*, Buenos Aires, Grupo Norma, 2003

Piglia, Ricardo, *Plata quemada*, Buenos Aires, Planeta, 2000

Sietecase, Reynaldo, *Un crimen argentino*, Buenos Aires, Alfaguara, 2010

Bibliografía general

Amar Sánchez, Ana María, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: Testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992

-----*La ficción del testimonio* Serie: (Revista Iberoamericana; núm. 151, vol. LVI, abril-junio 1990)

-----*Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas* Rosario, Beatriz Viterbo, 2000

Auerbach, Mímesis, México, FCE, 1994

Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1966

-----, Roland Barthes por Roland Barthes, Barcelona, Kairos, 1978

Bonasso, Miguel, *Recuerdo de la muerte*, Buenos Aires, Planeta, 1984

-----; *El presidente que no fue*, Buenos Aires, Planeta, 1991

Caimari, Lila, *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la argentina, 1880, 1955* SigloXXI 2004

-----, *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires. 1920-1945, Siglo XXI, 2012*

Calvino Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ediciones Siruela, 1982

- Capote, Truman, *Música para Camaleones*, Buenos Aires, Emecé, 1981
- , *A sangre fría*, Barcelona, Bruguera, 1976
- , *Un placer fugaz*, Barcelona, Editorial de bolsillo, 2007
- Cozarinsky, Edgardo, *Nuevo Museo del chisme*, Buenos Aires, La Bestia Equilátera, 2013
- Chandler, R *El simple arte de matar*, Barcelona, Bruguera, 1980
- De Ipola, Emilio, *La bamba*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005
- Derrida, Jacques, *Pasiones*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011,
- De Rosso, Ezequiel, *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000*, Buenos Aires, Liber editores, 2012,
- Drucaroff, Elsa, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Editorial Emecé, 2011
- Eco, U. *Apocalípticos e integrados*; Barcelona; Lumen, 1972
- , *La estrategia de la ilusión*, Barcelona Lumen, 1987
- *Lector en fabula*, Barcelona, Lumen, 1987
- Fabbri, Paolo, *Tácticas de los signos*, Barcelona, Gedisa editorial, 2001
- Ferro, Roberto, *La ficción un caso de sonambulismo teórico*, Buenos Aires, Editorial Biblos 1998
- , *El lector apócrifo*, Buenos Aires, Ediciones De la Flor, 1998
- Freud, Sigmund, *El mecanismo paranoico*, Obras completas volumen 11, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013
- Ford, Aníbal, *La marca de la bestia, identificaciones, desigualdades, e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea* Ford, Aníbal, Buenos Aires, Editorial Norma, 1999
- Galeano, Eduardo “Los fantasmas del día del león” en *Los fantasmas del día del león y otros relatos*, Montevideo, Arca, 1967,
- García, Romina, “La novela de no ficción”polémica en torno a un concepto contradictorio” en *Letras*, Curitiba, número 51

González, Horacio, *Filosofía de la conspiración. Marxistas, Peronistas y Carbonarios*, Buenos Aires, Colihue 2004

Greimas, A.J, *De la imperfección*, México FCE, 1997

Havas, Teresa, Compiladora, *Homenaje a Ricardo Piglia*, Buenos Aires, Catálogos, 2012,

Kapferer, Jean, Noel, *Rumores*, Buenos Aires, Emece, 1989

Laforgue Jorge y Jorge Rivera, *Asesinos de papel. Ensayos sobre la narrativa policial*, Buenos Aires, Colihue, 1996

Link, Daniel (comp.), *El juego de los cautos. La literatura policial de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires, La Marca, 1994

Lodge, David, *El arte de la ficción*, Barcelona, Península, 1999

Mailer, Norman, *Advertencias a mi mismo*, Berkeley, 1966

-----, *Oswald. Un misterio americano*, Buenos Aires, Emecé, 1995

-----, *El fantasma de Harlot*, Buenos Aires, Emece, 1992

Marietan, Hugo, *Curso sobre psicopatía*, Buenos Aires, Editorial Ananké, 2009

Martelli, Juan Carlos, *El Cabeza*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1977

Martínez ,Tomás Eloy, *La pasión según Trelew*, Buenos Aires, Granica editor, 1973

-----*La novela de Perón*, Buenos Aires, Planeta, 1991

----- *Ficciones verdaderas*, Buenos Aires, Planeta, 2005

Page, Joseph., *Perón, una biografía*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1984

Palmer, Jerry, *La novela de misterio*, México, FCE, 1983

Piglia, Ricardo, *Cuentos De la serie negra Introducción*, Buenos Aires, CEAL, 1979

-----, *Crítica y ficción*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2001

-----, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000

-----, *Tres propuestas para el próximo milenio*, Casa de las Américas, La Habana 2000

Popper, Karl, *Conjeturas y refutaciones*, Barcelona, Paidós, 1981

Rama, Angel, “Las novelas policiales del pobre” en: Rodolfo Walsh vivo Baschetti, Roberto (comp.), Buenos Aires Ediciones de la Flor

- Rotker Susana, *La invención de la crónica*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992
- Ruas, Charles, *Conversaciones con escritores norteamericanos*, Buenos Aires Editorial Sudamericana, 1985
- Sarlo, Beatriz, *Ficciones argentinas*, Buenos Aires, Editorial Mardulce, 2012
- , *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y primera persona*, Buenos Aires, Siglo XX, 2005I
- Sartre, Jean, Paul, *Lo imaginario*, Buenos aires, Losada, 1968
- Schaeffer, Jean; Marie, *¿Por qué la ficción?*, Toledo, Lengua de Trapo, 2002
- Simmel, Jorge, “El secreto y la sociedad secreta” en *Sociología*, tomo IV, Madrid, Revista de Occidente, 1927
- Veraldi, Gabriel, *La novela de espionaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983
- Verón, Eliseo, *Construir el acontecimiento*, Buenos Aires, Gedisa, 1981
- , *Telenovela ficción popular y mutaciones culturales*, Buenos Aires, Gedisa, 1997
- Walsh, Rodolfo, *Operación Masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1978
- , *El caso Satanowsky*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2002
- ; *¿Quién mató a Rosendo?*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2004
- White, Hyden, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Prometeo libros, Buenos aires, 2010
- Wiñazki, Miguel, *La noticia deseada. Leyendas y fantasmas de la opinión pública*, Buenos Aires, Editorial Marea, 2004
- Wolfe, Tom, *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama, 1984
- Yabrán, Beatriz, *Yabrán: la otra campana*, Buenos Aires, Edición del autor, 2001
- Zavarzadeh M, *Anatomía de la novela de no ficción en The Mythopoeic Reality. The Postwar american nonfiction novel*, Urbana, University of Illinois Press, 1976
- Zuffi, María, Cristina, *Demasiado real: los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez*, Corregidor, 2007